إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٣١ ـ ٩

# صورة المدينة في رواية "أصابعنا التي تحترق" في ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز

حامد صدقي*
عبدالله حسيني**
انصار سليمي‌نژاد***

## الملخص

إنّ دراسة المدينة كدراسة نقدية حظيت باهتمام كثير منذ نهاية القرن الثامن عشر، والمدينة باعتبارها إمّا واقعية وإمّا خيالية مثل المدينة الفاضلة أو أرض الأحلام تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية في رواية القرن العشرين. أمّا في الفن الروائي، فلعلّ المدينة تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية الحديثة باعتبار أنّ وعي البطل يتشكل ويتطور داخلها متفاعلا معها ومتأثراً بها وكاشفاً لها في كثير من الأحيان.

وتهدف هذه المقالة إلى تقديم معايير نظرية جورج ولز الإنجليزي في اليوتوبيا وتطبيقها على رواية "أصابعنا التي تحترق". وقد توصلنا في هذا البحث أنّ سهيل إدريس سعى في "أصابعنا التي تحترق" أن يخلق صورة مدينة فاضلة وفق وجهة النظر الاشتراكية مثل المعايير الولزية لذلك يرى أنّ الحب، والأمن، والقانون، واستخدام المال في الطريق الصحيح، وتكريم المرأة يجب أن تسود البلاد العربية لكي تقترب من المدينة الفاضلة المنشودة.

الكلمات الدليلية: المدينة، أصابعنا التي تحترق، مدينه فاضلة، جورج ولز.

---

*. أستاذ بجامعة خوارزمي، إيران. Sedghi@khu.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة خوارزمي، إيران. Dr.abd.hoseini@gmail.com
***. طالب الماجستير بجامعة خوارزمي، إيران. Salimi.ansar@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٦/١٤ش    تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٨ش

## المقدمة

### أهمية البحث

إنّ المدينة قد حظيت بكثير من الدراسات، وعرف التاريخ أشكالاً من المدن، فهناك المدينة الخطيئة كسدوم، والمدينة الخراب كالعلياء والسند، والمدينة الغائبةكإرم، ومدينة التقاليد كلندن، والمدينة الثقافيةكباريس. لا توجد فى القرآن الكريم لغة المدينة الفاضلة ولكنّ أشار الله تعالى فى بعض الآيات إلى مدينة أحلام لا تتحقق على أرض الواقع منها قوله: ﴿وَيا قَوْمِ أَوْفُواْ الْمِكْيالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ وَلاَ تَبْخَسُواْ النَّاسَ أَشْياءهُمْ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾ (سورة الهود: الآية ٨٥) وربّما تكون المدينة الفاضلة التى توجد فى عقول الفلاسفة، والأدباء، والمثقفين مختلفة عمّا جاء فى القرآن.

كان «أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة فى جمهوريته.» (أبوغالى، ١٩٩٥م: ٢٦٣) ويقال شيّد اليونان عادةً مدينتهم الإلهية على غرار مدينتهم الإجتماعية الأرضية. فالمدينة الإلهية عندهم، سواء مدينة الأساطير الشعبية أو مدينة الفلاسفة؛ هى النسخة الراقية الكاملة "المثالية لمدينتهم" الفاضلة فى الأرض. «أمّا الفارابى (محمد بن محمد ٨٧٤-٩٥٠م) فقد فعل العكس وشيد فى كتابه المطبوع بعنوان "آراء أهل المدينة الفاضلة"، مدينته الفاضلة على غرار مدينته الإلهية أى مدينة الكون. بل إنّ المدينة الفاضلة عنده إنّما تكون فاضلة، فقط عندما تكون على مثال نظام الكون وترتيبه.» (الجابرى، ٢٠٠١م: ٣٥٧)

### أهداف البحث

تهدف هذه المقالة إلى تقديم معايير نظرية جورج ولز الإنجليزى فى اليوتوبيا وتطبيقها على رواية "أصابعنا التى تحترق". فنحاول دراسة مفهوم اليوتوبيا المقصودة فى رأى سهيل إدريس فى روايته المذكورة التى تُعدّ إحدى من ثلاثيته ثمّ نطبق ونقارن ميزات اليوتوبيا الولزية عليها لكى نكشف مقاييسها فى الفن الروائى اللبنانى.

### إشكالية البحث

يبدأ البحث بتعريف مفهوم اليوتوبيا أولاً، ثمّ دراسة ميزاتها فى رواية سهيل إدريس

"أصابعنا التى تحترق أنموذجا"، ويرجع سبب اختيارنا لعنوان المدينة فى هذه الدراسة إلى أنّ الأمكنة هى الأبطال الحقيقية فى الروايات حيث المكان يشكلها، والمكان فى الواقع يصنع أفكار مؤلف الرواية، وخواطره ويصنع ذوقه، وفى ظلّ مفهوم المدينة يصنع الأديب فى أدبه صورة اليوتوبيا الفرضية والإنسانية التى يحلم أنّ تحقق وتشكل فى مجتمعه. فأثارت هذه الظاهرة فينا سؤالين هامين حاولنا الإجابة عليهما فى دراستنا:

أ. ما هى نظرية جورج ولز فى رسم معايير المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا؟

ب. كيف تظهر ميزات المدينة الفاضلة الولزية فى رواية "أصابعنا التى تحترق"؟

## منهجية البحث

وقد أعتمدنا فى هذا البحث على تحليل النص الإدريسى مستعيناً بمنهج هربرت جورج ولز. ربّما أنّ ميزات المدينة الفاضلة فى رواية "أصابعنا التى تحترق" لسهيل إدريس تشبه ميزات منهج اليوتوبيا لإشتراكى الإنكليزى المعتدل لجورج ولز فى التحليل الأدبى وغير الأدبى، فلذلك اخترنا هذه الرواية، وأجرينا أهمّ معايير نظرية اليوتوبيا الولزية عليها وها هى:

١. الشمول العالمى ٢. الحب والتسامح ٣. الحرية ٤. العمل ٥. المال ٦. تكريم المرأة ٧. تحذير من الإسراف ٨. تخلص من الفاسدين والسكارى والمجرمين. والمنهجية الولزية تعتمد على دراسة النصوص الأدبية على أساس المعايير المذكورة بصفة أسس تمتاز بها المدينة الفاضلة فيها.

## فرضية البحث

والفرضية التى ندعوها فى هذا البحث هى أنّه يبدو أنّ سهيل إدريس يسعى فى روايته الشهيرة "أصابعنا التى تحترق" أن يصور مدينته الفاضلة الإشتراكية ويقوم بتلقين وإلقاء فكرته الإصلاحية الاجتماعية إلى مجتمعه العربى. ونوع المدينة الفاضلة التى يصورها الأديب اللبنانى ويستخدمه لنقد مجتمعه القائم هى المدينة المثالية التى صورها أفلاطون وسير توماس مور والإشتراكيين اللذين هم الطوباويين من أمثال جورج ولز.

## العينات

وقد آثرنا سـهيل إدريس للدراسة لأسباب عدة منها: أنّه من أبرز الأعلام اللبنانيين فى كتابة الراوية الحديثة ومن ثمّ كان تأثيره فى مجال الفكر والثقافة من جهة، وفى رسم المدينة الفاضلة الراقية من جهة أخرى بارزاً جداً حيث يعدّ سـهيل إدريس من الأدباء اللبنانيين الإشـتراكيين الذين رسموا صورة مدينتهـم الفاضلة فى أعمالهم بصورة بارزة جداً. وإخترنا روايته الثالثة وهى "أصابعنا التى تحترق" بما أنّها تسـتكمل سيرة المثقف العربى الشـاب فى تحولاته الفكرية ومدينته الفاضلة السياسية والاجتماعية والثقافية وهو الشـاب المتمرد الشديد الطموح للعب دور فى بلاده، لبنان، فى الاتجاه الذى يحقق لها حريتها وتقدمها ووحدتها القومية والوطنية.

## خلفية البحث

وهنا يجدر أن نقول أنّنا لم نجد – فى حدود ما قرأنا وبحثنا عنه – دراسـة أخلصت نفسها لهذا الجانب المجهول من النقد فى ضوء نظرية إشتراكية إلّا نتفا مبثوثة هنا وهناك، منها: يوسف الشارونى الذى يتناول فى مقالة "يوتوبيا الخيال العلمى فى الرواية العربية المعاصرة" تطور مفهوم اليوتوبيا فى التاريخ و فى الرواية العربية المعاصرة، واحمد عزيز الحسـين الذى يتناول فى كتابه "صورة المدينة وانعكاسها على بنية الشكل الروائى فى الرواية العربية السورية (١٩٥٤م–١٩٧٤م) الجوانب الثقافية والسياسية، والاجتماعية فى الرواية السـورية وفى الفارسـية" يتناول بعض الباحثين مـن أمثال جمال احمدى فى مقالته "بررسـى آرمان شهر در اشـعار فريدون مشيرى" صورة المدينة الفاضلة فى أشعار فريدون مشيرى ويتناول محمدرضا حاجبابايى فى مقالته "انديشه آرمان شهرى در اشـعار فريدون مشيرى و أدونيس" مقارنة المدينة الفاضلة بين الشاعرين الفارسى والعربى، مشـيرى وآدونيس وإلخ ولكنّ هذه الدراسـات والمقالات ما درسـت صورة المدينة الفاضلة على ضوء نظرية علمية محددة مثل نظرية هربرت جورج ويلز.

## حدود البحث

وستعالج المقالة المسائل التالية على الترتيب:

١. تحديد العيّنة التى أجرى عليها البحث.

٢. عرض الإطار لنظرية جورج ولز الاشتراكية.

٣. ملخص رواية أصابعنا التى تحترق.

٤. تطبيق النظرية الولزية على الرواية.

٥. المدينة الفاضلة "اليوتوبيا".

إنّ المدينة باعتبارها إمّا واقعية وإمّا خيالية تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية فى روايات القرن العشرين. وهناك علاقة وثيقة ممتدة بين المدينة والرواية، والريف والرواية؛ بعبارة أخرى من الممكن أن نقول أنّنا لا نستطيع أن نكتب عن المدينة فى الرواية ونقدها ولا نكتب عن الريف فى الرواية، ويقول الروائى المصرى الكبير بهاء طاهر والحائز على جائزة البوكر العربية للرواية فى سنة (٢٠٠٨م) عن هذا الموضوع:

«عندما أكتب، أكتب عن المدينة. أكتب عن القرية، علاقة المكان بالموضوع لا تتحدد إلا بعد الكتابة بالفعل. نحن لا نستطيع أن نكتب عن المدينة ولا القرية. لكنّنى فكرت فى الموضوع فقلت رأيى شىء غريب جدّا: أنّ معظم الكتاب كمحفوظ هم من أصول ريفية نزحوا إلى القاهرة وكتبوا عنها أدباء من أمثال طه حسين، محمدحسين هيكل فى زينب، وعبدالرحمن الشرقاوى،كل هولاء من أصول ريفية، من خلفية ريفية، ثمّ نزحوا إلى المدينة ثمّ كتبوا عن القرية والمدينة معاً.» (القاهره، ٢٠٠٨م: ٨١) ويبدو قضية المدينة عند كاتب كبير مثل نجيب محفوظ المصرى حيث يحبّ جداً مدينته:

«إنّ الجانب الإيجابى هو جانب الحلم، أن يتمكن "أولاد حارتنا" أن يصلحوا الأمور أو أن يتمكن "الحرافيش" من أن يعيدوا ذلك العالم الطوباوى الذى يحلمون به، ولكنّ الصورة الروائية للمدينة صورة سلبية منتقدة وغير منطوية على ذلك الجانب الإيجابى الذى يراه فيها الكاتب من ذوى الأصول الريفية مثل الشرقاوى وطه حسين.» (القاهره، ٢٠٠٨م: ٨٣) «كما يطلق عليها زكى نجيب محمود مصطلح "أرض الأحلام".» (نجيب محمود، ١٩٩٨م: ٢٦-٣١)

منى الإنسان النفس منذ القدم بمدينة فاضلة استقرت فى فضائلها، تُنهى التاريخ وتتوّج نهايته بانتصار عادل. ومن حلم الإنسان بعالم عادل نهائى جاءت فكرة اليوتوبيا

القديمة- المتجددة التى تجعل من العالم المرغوب نقيضاً كلياً لعوالم الإنســان. أمّا ارتباط حلم أفلاطون فى "الجمهورية" فى القرن الرابع قبل الميلاد بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتاب «توماس مور[١] "أفضل الجمهوريات" عام (١٥١٦م) تسخر اليوتوبيا، وهى كلمة اخترعها توماس مور من ذاته، فهى تعنى لغة "لامكان"، يشــفع عليها مباشرة "لازمان" كى تظلّ معلقة فى أثير الذاكرة، لاتنقشــع ولا تمطر.» (دراج،٢٠٠٤م: ٢٢-٢٣) فتخيل تومــاس مور فى كتاباتــه أنّ الجزيرة اليوتوبية ليس لها وجــود على أرض الواقع كما عنونها زكى نجيب محمود "بأرض الأحلام" و«يتمثّل فيها البشرية، حيث تتحقق السعادة وتتمحى الشــرور. وقام بتحليل نظامها السياســى، وانتقاد الأوضاع القائمة فى دولته عــن طريق تخيله للأوضاع فى الجزيرة على نقيض ما هو موجود فى المجتمع.» (٤٧٠، Mojahed).

أمّا بالنسبة لصياغة كلمة اليوتوبيا ودلالتها، كان توماس مور٢ (١٤٧٨-١٥٣٥)، هو أوّل من صاغ كلمة "يوتوبيا" أو "أوتوبيا" فى نطقها اليونانى. وقد اشــتقها من الكلمتين اليونانيتــين "ou" بمعنى "لا" و "Topos" بمعنى "مكان"، وتعنى الكلمة فى مجموعها "ليس فى مكان"، ولكنّه أســقط حرف "o" وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح "utopia"، ووضعها عنواناً لكتاب له هو أشــهر يوتوبيا فى العصر الحديث.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٧) أو تعنى هــذه الكلمة بمعنى آخر هو «ذلک الشــىء غير الموجود فــى الواقع.» (وهبة، ١٩٩٨م: ٧٤٦) كما يذهب إليه الدكتور مراد وهبة.

واســتخدام اللفظ منذ ذلــک الحين فى كل اللغات الأوروبيــة، وفى ترجمته العربية أيضــاً، ليعنى «نموذجاً لمجتمع خيالى مثالى يتحقق فيــه الكمال أو يقترب منه ويتحرّر من الشــرور التى تعانى منها البشــرية، ولايوجد مجتمع كهذا فــى بقعة محدّدة من بقاع الأرض، بــل فى أماكن وجزر متخيلة، وفى ذهن الكاتب نفســه، وخياله كل شــىء.»

---

١. ولد توماس مور فى لندن فى الســابع من فبراير عام (١٤٧٨)، ودرس القانون، وعمل محامياً بعد تخرّجه ثم محاضراً فى القانون.كما انتخب عضواً فى البرلمان ســنة (١٥٠٤). ثمّ عين عضواً فى مجلس البلاط عام (١٥١٨م)، ثمّ صار كبير أمناء ملك إنجلترا ســنة (١٥٢٥م)، ويعتبر كتابه "اليوتوبيا" أشهر كتبه على الإطلاق.

2. Thomos More

(وهبــة، ١٩٩٨م: ٧) وصارت للكلمة فيما بعد معان مختلفة، فأصبحت بمعنی كل إصلاح اجتماعی أو سياسی أو تصورات مستقبلية خيالية، أو احتمالات علمية فنية.

تــدلّ عبــارة الأوتوبيا فی الوقت نفســه علی «نوع أدبی وعلی نوع من السياســة الخياليــة؛ وكذلک علی تحقق شــكل مــن التنظيم الاجتماعی غالباً مــا يكون إكراهياً وأحياناً فظّاً، يفترض أن يتجسّــد فيه مثال يشــتهر بأنّه جيد بصــورة عامّة.» (بوريكو، ١٩٨٦م: ٧٨) ويواجه الفكر الطوباوی بسلسلة من الاختيارات التی تكون علی شكل بدائل إمّا تغير العالم، وإمّا تحقيق نظام اجتماعی مطابق للمثال الأخلاقی إمّا بواســطة الفعالية وإمّا بواســطة المثالية. وكل واحدة من هذه العبارات هی نفسها غامضة. ولكنّ يستخدم الأديب فی أدبه الفكر الطوباوی لكی يتحقق النظام الاجتماعی مطابقاً لرؤيته السياسية، والأخلاقية، والاجتماعية، والثقافية.

يرتبط تاريخ اليوتوبيات فی القرن التاســع عشر بميلاد الحركة الاشتراكية، وفقدت الكلمــة نفســها معناها الأصلی وأصبحــت تعنی التفكير المضاد للتفكــير العلمی، وقد عرّف «فردريک إنجلز فی كتابه "الاشــتراكية اليوتوبية والعلميــة" كلمة يوتوبيا، ولقی هذا التعريف قبولاً واســعاً.» (برنيری، ١٩٩٧م: ٢٥٩) إنّ الاشتراكية كما نعرفها اليوم، أقرب إلی تصورات الاشــتراكيين اليوتوبيين منها إلی تصورات كارل ماركس مؤسس الاشــتراكية العلمية. وهــی «لم تعدّ تعترف بحتميــة الصراع الطبقــی، وإنّما تهدف إلی تحقيــق إصلاحات اجتماعية تدريجية يمكن أن تزيل الفروق الاقتصادية بين الرأسماليين والعمال.» ( برنيری، ١٩٩٧م: ٢٦١)

أمّــا فكرة العــالم المثالی أو الفــردوس الأرضی أو اليوتوبيا كما تســمی منذ صاغ تومــاس مور هــذه الكلمة، ففكرة راودت خيال الإنســان منذ قــديم الزمان، وتناولها الفلاســفة والمفكرون مــن أمثال أفلاطون فــی كتابه "الجمهورية"، وأرســطو فی كتابه "السياســة"، وفارابی فی كتابه "آراء أهل المدينة الفاضلة"، وكلّهم كانوا يحاكون مدينة فاضلة من جمهورية أفلاطون. أمّا «ما يميز يوتوبيا عن تلک الأعمال الســابقة لها، فهو الشــكل الروائی الذی قدم بــه توماس مور، عالمه المثالی من ناحيــة، وارتباطها بعالم الواقع ومشاكله ارتباطاً وثيقاً من ناحية أخری.» (مور، ١٩٨٧م: ١٣)

ثمّ نـرى أنّه جاء فى القرن التاسـع عشـر، هربرت جورج ولز وهـو يدين بمذهب الاشـتراكية وقد حدّثنا عن مدينة فاضلة حديثة واختار معايير "هربرت جورج ولز"[١] لأنَّ المدينة الفاضلة فى رواية "أصابعنا التى تحترق" لسهيل إدريس تشبه صورة المدينة فى رؤية يوتوبيا جورج ولز بما أنّ كلاهما من الاشـتراكيين المعتدليين الإصلاحيين. أمّا جورج ولز فقد حدَّثنا عن ميزات وخصوصيات المدينة الفاضلة الحديثةكالنحو التالى:

١. شمول عالمى: لايقتصر نطاقها الجغرافى على بقعة أو دولة بعينها فحسـب، ولكنّها تمتدّ لتشمل كوكب الأرض كلّه.

٢. الحب والتسامح: هى مدينة تتحدث لغة واحدة، ويسودها الحب والتسامح.

٣. الأمن والقانون فى المدينة: وينتشـر فى ربوعها الأمن والقانون. فى هذه المدينة يوائم بين رغبات الأشخاص، بينما جامعاتها مراكز نشيطة بالتجارب العلمية.

٤. المال: «هو صنو الحياة متى ما اسـتخدم اسـتخداماً صحيحاً فى هذه المدينة.» (الأنصارى، ٢٠٠٨م: ٩٩)

٥. التخلّص من الفاسدين، والسكارى، واللصوص، والمجرمين الظالمين، والمستعمرين: «إنّ علـى المجتمـع الطوبـاوى أن يتخلّص مـن البلهاء والمجانين، ومن الأشـخاص الفاسـدين، والعاجزين، والسـكارى، ومدمنى المخدرات، والمصابين بأمراض معدية، واللصوص، والمحتالين، والمجرمين والظالمين والمستعمرين.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

٦. الحريـة: «هدف اليوتوبيا الحديثة هو أن تؤمّن لكلّ مواطن الحرية التى تهبها له أملاكه المشروعة، أى جميع القيم التى كانت ثمرة كدحه أو براعته أو بعد نظره أو شجاعته.

٧. العمـل: إنّ العمل ضرورة حتمية فى اليوتوبيا الحديثة، ولكنّ فئة قليلة مميزة،كما فـى المجتمع الحاضر، هى التى يمكنها أن تعيش دون أن تضطر للعمل إذا أرادت ذلك. وفى المدينة المثالية ليس لأحد حق الحياة بلاعمل.

٨. تكريم المرأة: على الدولة القيام بتحمّل مسؤولية فى تعليم الأطفال وتوفير أسباب

١. هربـرت جورج ويلـز، ولد فى بردملى بمقاطعة كنت بإنجلترا عام (١٨٦٦)، من أسـرة من طبقات المجتمع فى الدرجة الدنيا من الطبقة الوسطى. يدين ويلز بمذهب الاشتراكية وقد كان عضواً فى جمعية الاشـتراكية المعتدلة، وحصل على درجة العلوم من جامعة لندن، ومن كتبه المشـهورة: "الاشـتراكية والزواج"، و"يوتوبيا حديثة". (http://www.egs.edu/library/herbert-george-wells/biography)

السعادة لهم، كما عليها أيضاً أن تكرم المرأة اجتماعياً، وأن تدفع لها أجراً على رسالتها كأم.

٩. التحذير من الإسراف: تحذر المدينة المثالية من الإسراف في كلّ ما هو ملبوس أو مأكول أو مشروب.» (برنيري، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

## ملخّص "أصابعنا التي تحترق"

تبدأ الرواية وسامي، بطل الرواية، جلس في مكتبه وهو أديب وصاحب مجلة أدبية تُدْعى "الفكر الحرّ" وقف حياته على أدبه، وعلى مجلّته. وسامي في هذه المرحلة يظهر «صورة للإنسان العربي الذي بلغ درجة من المعرفة جعلته ينظر إلى مجتمعه وإلى العالم كلّه بمنظارٍ واعٍ شاملٍ وناقدٍ، إنَّه يلبس جبّة المثقَّف الملتزم الذي يريد أن يحافظ على كينونته داخل خضمّ من المشاكل والقضايا.» (الشملي، ١٩٩٨م: ٨٦)

حياة البطل في هذه الفترة تزخر بحضور المرأة، فقدكانت له صلات عديدة بنساء عديدات، خاض مع بعضهنّ تجارب مختلفة انتهت إحداها -وهي الصلة مع إلهام- بالزواج.

تبدأ الرواية ثمّ تنتهي بالثنائي سامي "مسؤول مجلة الفكر الحر" وإلهام راضي وهي الآنسة التي لاتزال شابّة في التاسعة عشرة وتريد الاشتراك في المجلة: «عفواً... اسمي إلهام راضي. وكتب الإسم والعنوان على قسيمة الاشتراك ثمّ رآها تتناول نسخة من العدد الأخير من المجلة كانت على مكتبه، فتقلّب صفحاته في صمت، وما تلبث أن تنظر إليه: أنّني أتابع المجلة منذ صدورها.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠) فاستقبلها رئيس التحرير سامي.

أمّا كان تجربة سامي طوال صفحات الرواية أول تجربته مع "رفيقة شاكر"، فتاة سورية جميلة، تعمل مدرّسة في مدرسة صغيرة في شمال سوريا. إنّها من المعجبات بإنتاج سامي ومن المبهورات بروايته "على ضفاف السين". أمّا هي فترغب أن تعيش مع البطل تجربة على منوال تجاربه مع فتيات باريس من أمثال ليليان، ومارغريت، وسوزان في رواية "الحي اللاتيني"، فعلاقته معها تنتهي بسرعة لأنّها تجربة الحبّ الفانية الباردة الضائعة. ثمّ

يجرّب سامي في الرواية، تجربة حبّ كانت مع "سميحة صادق"، أديبة مصرية هي صديقته وصديقة مجلة الفكر الحر عبر الرسـائل: «ثلاثة رسائل من سميحة صادق ... فرأيت أن سميحة صادق هي خير من يتحدّث في فن القصة. فكان لابدّ من أن أشرف على إقامتها وتوفير أسباب الراحة لها كضيفة "في لبنان"، وصديقه للفكر الحر.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٩٤) إنّها لم تفلح أيضاً في امتلاک کيان البطل لأنّها مثقفة رومانسية، عاجزة عن مجابهة الواقع، وإلهام راضي هي المرأة الأخيرة التي تجمع بين محافظة الشرق "خجلها، وجمالها، وعائلتهـا المحافظة المقيدة بالتقاليد، وامتناعها عن العلاقة والاقتراب من البطل، وذوقها الأدبي وحضورها الفكري مع البطل ومشاركتها البطل في أعماله الأدبية داخل مكتبه". لذلک امتلکت کيان البطل واختارها سامي من بين نساء عديدات مثقفات: «إنّني منذ زمن طويل أنتظرک يا إلهام.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٤٦)

وبين البداية وخاتمة الرواية يخوض الزوجان معركة استمرار مجلة الفكر الحرّ، وسط عجـز مالي تفرضه تناقضات محليـة وعربية، فالعراق من أهمّ أسـواق التوزيع، ولكنّ الحكومـة الرجعية آنذاک، عام (١٩٥٣م)،كثيراً ماكانت تمنـع إدخال المجلة إلى بغداد وأخواتها، فيلجأ سامي مضطراً إلى تخصيص نسخ معينة للعراق تكون خالية من المواد التي تثير حفيظة الحكام هناک. «قال سمير "شريكه في المجلة": يبدو أنّ هناک سياسة متعمّـدة في العراق لمنع أعداد مجلتنا على التوالي: مرّة بسـبب المقال الافتتاحي، ومرّة بسـبب قصيدة ثورية، وتارة بسبب مقال عن المشكلات الاجتماعية... إنّهم يريدوننا ألّا ننشـر أي مقـال يثيرُ إحدى قضايانا الهامّة في أيّ ميدان مـن الميادين... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٠) ثمّ يقترح سـامي حلًّا لمشـكله منع نشر المجلة في العراق وإلهام تؤيده: «من أجل هذا تراني أقرّ اقتراحک في أن تزيد صفحات المجلة بضع صفحات إضافية تحشد فيها المادة المتفجّرة الثائرة، على أنّ توزّع في سائر الأقطار، أمّا العراق، فلا تُثبت في نسـخة هذه الصفحات الإضافية، ريثما يقوم فـي ذلک القطر حكم متحرر صالح.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٨٧)

وبما أنّ هذا لا يكفي لحلّ المعضلة المالية فسوف يعمل "سامي" في التدريس الخاص، حيث يعطي دروسـاً في اللغة العربية للفرنسيين المتدربين في السلک الدبلوماسي، وهو

كمثقَّف حساس لايمكن إلاّ أن يكون ملتزماً بالقضايا القومية، فيجره التعرف على شاب جزائرى يُدعى"عبدالقادر رحمانى"، الذى هو عامل فى الجيش الفرنسى، إلى التعاون مع هذا الشاب الذى يبحث عن وسيلة ليلتحق بشعبه الجزائرى المقاوم بدلاً من الانخراط فى جيش محتلّيه الفرنسيين. وتعاون سامى مع هذا الشاب يتضمّن مغامرة وتضحية بوظيفة. فاستقال "سامى" من معهد تعليم اللغة العربية للجنود الفرنسيين لأنّهم يرتكبون جرائم ضد الشعب الجزائرى. «وسامى أذكرُ، وأنا أغادر المعهد، صديقنا عبدالقادر رحمانى، فأحسّ بعض العزاء، إذ أدرك أنّ بوسعى، أنا أيضا، أن أكون جندياً صغيراً فى جيش التحرير العربى.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٦٥)

وأثناء انطلاقة مجلة الفكر الحرّ وانتشارها يفتح سامى أبوابه، ومعه إلهام راضى بطبيعة الحال، لمثقفين بارزين من مشارب مختلفة. تبدأ علاقته مع المثقفين من وحيد الملتزم بحزب الهلال واضعاً ثروته التى خبأها فى المهجر تحت تصرف حزبه حتى مات مفلساً، «فاستطرد يقول وحيد: وقد تُعجب يا سامى إذا أخبرتك أنّنى أنفقتُ مالى من أجل الحزب.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢١٩) وكريم الذى كان فى حزب الأرجوانيين لكنّه ضاق ذرعاً بوفائهم المبالغ للاتحاد السوفيتى. «وبعد أن انفضّ الاجتماع، استبقى سامى صديقه كريم ليسأله سرّ تطوّر موقفه من الأرجوانيين، وقال له: إنّنى قد أفهم اقتراحك فى الإشادة بموقف الإتحاد السوفياتى. أمّا هؤلاء "المرشحون دائماً للخيانة" على حدّ تعبيرك.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٧١) وهانى المهووس بلبنان حتى التفكير فى لبننة العالم؛ إلى عصام الحلوانى الشاعر المستغرق فى حب النساء وكتابة أجمل القصائد فى الحب والجمال.

وينشئ سامى علاقة عابرة مع الأديبة الشابة رفيقة شاكر التى سرعان ما تنتقل إلى ذراعى عصام، وتزوغ عينا عصام على إلهام التى ترتبك أمام وسامة الشاعر إلّا أنّ حبها لزوجها "سامى" مدعومة بتقاليدها المحافظة يعصمها من التمادى. ولكنّ هذا لا ينفى أن تتألّم ممّا تعتبره ماضى زوجها سامى، «قالت فى نفسها إلهام: لابدّ أنّك "سامى" كنت ترمى، إذ رويت لى علاقتك السابقة بمؤلفة رواية "المغامرة"، رفيقة شاكر، إلى أن تلحقها بذلك الماضى... أيكون لديك بعدُ ما تخفيه عنّى يا سامى؟ إنّنى أقدر لك تلك

الأمانة وذلک الإخلاص. ولکنّی أریدک أن تدفن حقاً هذا الماضی وتلک الذکریات.» (إدریس، ١٩٩٨م: ٢١٥)

وقد سجّل جانباً من هذا الماضی فی روایته علی ضفاف السین، إلّا أنّ معاناتها الحقیقیة کانت مع الکاتبة سمیحة صادق التی تلاحقه بقصة حب وهمیة طالبة منه أن ینفصل سامی عن إلهام لیکون معها. «أمّا أنا "سمیحة صادق"، فلا أفهم معنی وجود إلهام معک مهما حاولت أن أفهم، وأنا بصراحة أری هذا الزواج سخفاً لا معنی له، أشبه برقعة علی سطح حیاتک، ینتظر أن تُنزَع، ویرْمی بها... .» (إدریس، ١٩٩٨م: ٢٣٠)

وهو ما یرفضه سامی بحزم، نافیاً أن یکون بینهما أکثر من صداقة أدبیة أصبح فی غنی عنها، فیکتب: «حضرة الآنسة سمیحة صادق، یؤسفنی أن أصارحک بأنکِ لم تستطیعی أن تفهمی صداقتی الأدبیة لک، ففسرتها علی غیر حقیقتها.» (إدریس، ١٩٩٨م: ٢٣٢)

ولا تزال العلاقة بین إلهام وسامی هی الحب والقناعة بالحدّ الأدنی من شروط العیش الکریم مقابل استمرار مشاکل ودیون مجلة الفکر الحر التی جاء نجاحها علی حساب المشروع الروائی لسامی الذی لا یجد وقتاً لمواصلة إنتاجه المتمیز. وهو ما یدعو إلهام إلی الصبر، علی الرغم من إصابة سامی زوجها، بالسعال والمرض فی آخر الروایة، علی نزواته، فیما تتأمل أصابعه التی تحترق بنار الإبداع والإخلاص لمشروع عمرهما المشترک: الفکر الحرّ.

«وسرتُ "إلهام" علی رؤوس أصابعی ... وأطللتُ من فوق کنفه، کاتمةً أنفاسی. کان أمامه ورق کثیر أبیض ... إنّه یکتب. وقد خُیل إلَی أنّ أصابعه التی تُمسک بالقلم،کانت تحترق إنّه یکتب. وذکرت وعدی له. وعدی أن أساعده دائماً، ومهما کانت الظروف أن یکتب... .» (إدریس، ١٩٩٨م: ٢٩٢-٢٩٣)

ومن الملاحظ أن نعترف بأنّ هناک الأشخاص الحقیقیین الذین یقفون وراء شخصیات هذه الروایة. «فلم یکن وحیدٌ، وحیداً، بل هو الکاتب اللبنانی الکبیر سعید تقیالدین الذی قضی الأعوام الثمانیة الأخیرة من عمره داعیة متحمساً فی صفوف الحزب السوری القومی الاجتماعی، الذی أطلقت علیه الروایة اسم حزب الهلال، نسبة

إلی مشروع الهلال الخصيب الذی كان يتبنّاه هذا الحزب. ولم يكن كريم هادی بعيداً فی جوهره عن شخصية الأديب المفكّر رئيف خوری الذی كان عضواً فی الحزب الشيوعی اللبنانی –وقد أطلقت الرواية علی الشيوعيين اسم الأرجوانيين كناية عن اللون الأحمر المرتبط بهم كعلامة وشعار– وقد ترک الشيوعيين ما حضا إياهم نقداً مرّاً لكنّه التقی معهم فی نصرة الجزائر.كذلک لايصعب أن ندرک المقصود بشخصية هانی الغريب، فهو الشاعر سعيد عقل الذی يتباهی إلی حدّ الجنون بلبنان رافضاً أیّ ارتباط قومی له بالعرب. وتبقی شخصية عصام حلوانی الذی يكاد يصرخ علی الورق بأنّه الشاعر نزار قبّانی من قمّة رأسه حتی أخمص قدميه. وغنی عن القول بعد ذلک أنّ مجلة الفكر الحرّ هی مجلة الآداب التی أصدرها د. سهيل إدريس، وإنّه هو سامی ميمون حسب اسمه فی الرواية، أمّا إلهام راضی فهی رفيقة عمره السيدة عايدة مطرجی إدريس.» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٤)

## صورة المدينة فی "رواية أصابعنا التی تحترق"

وبعد أن استعرضنا أهمّ محاور نظرية يوتوبيا لدی جورج ولز، وملخّص رواية "أصابعنا التی تحترق" فنركز تطبيقنا علی المعايير التی كانت موجودة فی الرواية علی ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز كما يلی شرحها ودراستها:

تمثّل رواية "أصابعنا التی تحترق" البنية الثالثة فی المشروع الروائی للكاتب الراحل سهيل إدريس ورواية أصابعنا التی تحترق هی حكاية سامی "سهيل إدريس" الذی عاد من سفر باريس بعد حصوله علی درجة الدكتوراه فی الأدب العربی، وهنا فی بيروت يقصد أن يؤسس مجلة الفكر الحرّ "مجلة الآداب" باستعانة أصدقائه الأدباء، ويواجه صعوبات مالية، واقتصادية، وسياسية، وعدم انتشار مجلته فی سوق العراق وغيرها من المصائب الاجتماعية. وفی هذه الفترة نسعی أن نشرح بعض صفات اليوتوبيا المنشودة التی يريد سهيل إدريس تحقّقها فی أصابعنا التی تحترق.

### ١. المال

كما ذكرنا آنفاً يری جورج ولز أنّ المال هو صنو الحياة متی استخدم صحيحاً

فــى المدينة الفاضلة، ونحن نواجــه فى أصابعنا التى تحترق شــخصيتين متضادتين فى استخدامهما للمال فى طريقه الصحيحة وطريقه السيئة.

وهما: "وحيد حقى" و"إلهام راضى". أمّا وحيد فبعد أنّ اشترک فى الكتابة مع سامى فى مجلة الفكر الحرّ، انضمّ إلى حزب الهلال وأنفق كلّ ماله فى سبيل غير صحيح حتى أصبــح فقيراً ليس له مال وأصبح مضطراً إلى طلب المعونة من الأصدقاء القدامى. وهو قــد رجَّح حزبه على صحته وســلامته: «فأجاب وحيد: ليــس المهم أن أكون فى صحّة جيدة، أو فى حال طيبة، المهم أن يكون الحزب بخير وأردف وحيد قائلاً: والحزب الآن يعانــى أزمة مالية لابدّ من التغلّب عليها ... فاســتطرد يقول: وقد تُعجب يا ســامى إذا أخبرتــک إنّنى أنفقت كلّ مالى من أجل الحزب. وتحــرّک الرّجل فى مقعده وقال وهو يضحــک: من أجل هذا أصبحت إلى طلــب المعونة من الأصدقاء القدامى!.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢١٩)

والحقيقة أنّ ســامى يرى أنّ عمل وحيد ليس معقولاً وصحيحاً فى أن ينفق ماله كلّه من أجل الحزب والوصول إلى الرياســة ثمّ يســتعطى، وفى الواقع يرى وحيد أنّ أدبه ذو قيمــة إلّا إذا كان فى خدمة حزبه. «فقال وحيد بلهجة هادئة رصينة: أصبحت الآن أعتقد يا عزيزى بأنّ أدبى لن يكون ذا قيمة إذا لم يكن فى خدمة حزبى. ثمّ نظر سامى إلى "إلهام" شــارد البصر، وقال: أهذا معقــول؟ أن ينفق ماله كلّه من أجل الحزب ثمّ ... يستعطى؟.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٢١)

ولم يكن وحيد، وحيداً بل هو «الكاتب اللبنانى الكبير ســعيد تقيالدين، الذى قضى الأعوام الثمانية الأخيرة من عمره داعيةً متحمّســاً فى صفوف الحزب السورى القومى الاجتماعى: الذى أطلقت عليه الرواية اسم "حزب الهلال".» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٤)

## ٢. الحرية

وســامى الذى هو سهيل إدريس نفسه الذى اســتتر خلف قناع الشخصية، فى كلّ الروايــة يرفض دعوة وحيد للانضمــام إلى حزبه ويرى أنّ وحيد "ســعيد تقى الدين" مــع انضمامه إلى حــزب الهلال وصرف أدبه فى خدمة حزبه، فقــد حريته بصفته أديباً

مثقفاً حراً. وهذا ما نفهمه من الحوار الذى أجراه يسـرى الأمير مع سـهيل إدريس فى هـذا الموضوع، إذ يقـول إدريس: «كنتُ وما أزال أعتقد أنّ انتسـاب المثقّف الحرّ إلى حـزبٍ ما يقيـد حريته فى الاختيار، ويلزمه بسـلوكٍ لايتمتّع دائمـاً بالحرية التى هو المطلب الأول للمثقّف. وفى تلك الفترةكان سعيد تقيالدين "وحيد فى الرواية" من أعزّ أصدقائى؛ وكنت شديد الإعجاب بإبداعه الفنى، ولكنّ نزعته إلى التحزّب، وربّما طمَعه فى ترؤس الحزب السـورى القومى الاجتماعى، وتبرّعه المستمرّ لهذا الحزب،كل ذلك قد باعد بينى وبينه، فقد سـخّر كلّ موهبته لخدمة حزبـه، وحُرم بالتالى من ذلك البعد الأساسـى فى حياة الأديب: بُعد الحرية.» (الأمـير، ٢٠٠٠م: ٧) لذلك نفهم أنّ الحرية فى المدينة الفاضلة الإدريسـية هى المطلـب الأول للمثقف الأديب وتجلياتها تظهر فى رواية أصابعنا التى تحترق ملموسـةً وبارزةً. ومن سمات حرية سـامى بطل الرواية أنّه يرفض الانحياز إلى اليمين، واليسـار، والحزب الشـيوعى، وحزب الهلال، لأنَّه يرى أنّ «أى التـزام حزبـى مهدّد لحريته، حريـة فكره، وحرية أدبه وهو يصـرّ على أن يحتفظ بحريتـه الكاملة.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٦٦) فهو «لاينضـمّ إلى أىّ حزب حتّى ولو كان يؤيده، وهذا الموقف شديد الشبه بالموقف الوجودى على نحو ما عبرت عنه "سيمون دى بوفوار" فى روايتها "المثقفون".» (الشـارونى، ١٩٦٤م: ٢٠١) وفى كل الرواية نرى أنّ سـامى جعلها مجالاً للحديث عن شخصية البطل الثورى وطالب حرية الفكر، والتعبير، والكشف عن اتجاهاته الفكرية، وموقفه السياسى، وعواطفه واتجاهاته القومية.

لذلک يؤسـس سامى مجلة الفكر الحر "وهى مجلة الآداب" وينفق ماله كله ويضَحّى بحياته لها طالباً حرية مطلقة فى طريق حياته التى كانت قبل سفره إلى باريس وطوال إقامتـه فى باريس وبعدهـا فى تحمّل كل المصاعب، والمضايقـات للتحرّر من أىّ لون من ألوان العبودية، فيحدّث نفسـه ويقول: «فقد كنتُ دائم الإيمان بأنّ أكبر نعمة مُنحها الإنسـان هى نعمة الحرية، وأنّ كلّ نضال قام به الإنسـان عبر القـرون إنّما كان هدفه الأسمى الحرية، والتحرّر من لون ما من ألوان العبودية. من أجل هذا، فكرتَ وأنت بعد فى باريس، بأن تنشـئ "مجلة الفكر الحر" لتكون الرسـالة تعبير عن إيمانک، ولتجعلها وسـيلةً من وسـائل تحرير الإنسـان فى هذه المنطقة من العالم... .» (إدريس، ١٩٩٨م:

١٠٣)

واعتماداً على أنّ سهيل إدريس يرى "حرية" مطلقة للأديب المثقف ويرى أنّ الأديب يجب أن يخرج من موقفه المتحفف لذلک يقول إنّنا «من الذين يعتقدون أنّ الأديب مُعارضاً أبدياً للسلطة، وينبغی أن يتحمّل هذه المسؤولية، ومن دونها لن يکون هناک تقدّم ولا تطوّر للمجتمع.» (زوکار، ٢٠٠٨م: ٩٦) ولهذا کانت مجلته الفکر الحر "وهی نفس مجلة الآداب" تمنع فی السوق الرئيسة الأولی لرواجها، وهو العراق، لأنّ سامی ينشر فيها ضدّ حکامها مقالات ومنشورات تهدّد انتشار المجلّة وتواجه الاحتجاب، لذلک يصرخ صراخ الحرية فی روايته، و«يحسّ بأنّ حريته کلّها مهدّدة تهديداً مميتاً، حريته فی أن يتنفّس، ويعيش، ويواصل بناء هذه المؤسسة التی بذل الکثير ليراها تبزغ إلی النور. ويحقد حقداً أسود علی أولئک الحکام الذين يمنعون الأقلام أن تعيش حريتها، حفاظاً منهما علی کراسيهما مهدّدة بعبودية الخوف من الانهيار.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٣)

## ٣. تکريم المرأة ومشارکتها فی النشاطات الاجتماعية

أمّا الشخصية الثانية فی الرواية فهی إلهام راضی زوجة سامی وهی «رفيقة عمر سهيل إدريس، السيدة عايدة مطرجی إدريس.» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٥) وهی شخصية أديبة تفهم مشاکل سامی "سهيل إدريس" فی بداية تأسيس مجلة الفکر الحر "مجلة الآداب" وبداية الزواج. وحاولت إلهام أن تقنع سامی علی أنّها تتولّی التدريس فی إحدی المدارس الابتدائية وتحصل علی بعض المال لتصرفها فی طريقه الصحيح کما يذهب إليه جورج ولز فهی تقول: «ألم أحاول أن أقنع سامی بأن يوافق علی أن أتولّی التدريس نهاراً فی إحدی المدارس الابتدائية، فأحصل علی بعض المال الذی يساعدنا علی تحقيق أمنيتنا علی أن أتابع دراستی مساءً فی الأکاديمية؟ أمّا کان ذلک بدافع من الشعور بواجب المشارکة وتخفيف بعض العبء عن کاهله؟» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٥٣) هذه العبارات تدلّ علی موقف المرأة فی مشارکتها لبناء مستقبل زوجها، لذلک تريد أنّ تشترک فی الحصول علی المال مع زوجها ومساعدتها له لتأسيس بيت صغير تدريجياً

وشراء حصتى شريكيهما "سمير وضياء" فى المجلة وصرف المال فى طريقة العلم. لذلك تحاول إلهام أن تطرد عن زوجها اليأس والتردد. فتقول: «وحين أبلغتنى، بعد يومين واليأس فى صوتك ونظراتك أنّ شريكيك يطلبان ثمناً باهظاً لحصتيهما فى المجلة، ثمناً يعادل أربعة أضعاف ما شاركا به من رأس المال.. ألم أخبرك يومذاك إنّى أقنعت أهلى بأن يقدموا لنا نقداً ثمن غرفة الاستقبال التى كانوا ينوون شراءها لنا؟» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٨٤)

أمّا بالنسبة لتكريم المرأة فى اليوتوبيا الإدريسية المتجلية فى رواية "أصابعنا التى تحترق" نرى أنّه يحترم النساء من أمثال إلهام راضى، ورفيقة شاكر، وسميحة صادق، فسامى يكرّم إلهام راضى ويحترمها قبل زواجه منها فى دعوتها إلى قراءة روايات من الفرنسية للترجمة وصرف وقت لها، ومنذ بداية الرواية كان سامى يشاركها فى البحث الأدبى ونقد ترجماته ويسمع ويصدر رأيه فى مجلّته الفكر الحرّ.

وعندما «أراد المؤلف فى "أصابعنا التى تحترق" أن يصوّر "إلهام راضى" زوجة البطل، حاول أن يرسم لها نموذجاً مثالياً لزوجته تجمع بين تفتح المرأة، وتمسكها بالأخلاق الشرقية.» (السعافين، ١٩٨٧م: ٤٦٥) فسامى يعطيها قصة جميلة ويريد منها ترجمتها ليدرس معها الرواية وعناصرها: «قال سامى وهو يدفع لها مجلة فرنسية شهرية: إنّ فيها قصة جميلة حاولى أن تترجمى منها بضع صفحات نتدارسها معاً فى لقائنا القادم ... وحدثته "إلهام" عن رأيها فى الرواية التى سبق أن أهدى إليها نسخة منها. وقالت إنّ سلوك البطل لا أخلاقى حاولت الرواية أن تبرّره وتعطّف عليه القارئ ... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٧)

فسامى بعد زواجه منها، يعطيها سكرتيرية التحرير لمجلة الفكر الحر: «ثمّ اقترح على سامى أن أساعده فى الفكر الحرّ بتولى سكرتيرية التحرير، تمهيداً للاستقلال بالمجلة بعد فترة من الزمن. ولقد أثلج اقتراحه صدرى وملأنى اعتزازاً بأن أَحسّنى مشاركة لرفيق حياتى المقبل فى العمل الرئيسى الذى يقوم به.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٥٣–١٥٤) "سهيل إدريس" فى كل الرواية يحاول أن يحترم المرأة ويسعى لتعليم المرأة وتشجيعها للحصول على شهادة الليسانس والدكتوراه:

«واتّفقنا على أن أواصل "إلهام" دراستى بعد الزواج حتّى أحصل على الليسانس. وقال لى سامى إنَّه يشجّعنى على إعداد رسالة للدكتوراه بعد ذلك... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٧٥) أمّا بالنسبة للعمل نرى أنّ سهيل إدريس يرسم لنا بطل الرواية فى هذه الروايةكنموذج مثالى يعمل عملاً كادحاً للوصول إلى أغراضه وغاياته فى الحياة. فهو حينما يواجهه العجز المالى فى نشر مجلته يزيد فى جهده ويسعى فى الكتابة أكثر من ماضيه ويقلّل ساعات قيلولته وراحته طالباً حلّ مشكله:

«قال سامى "بعدما أصيب بعجز مالى فى مجلته بسبب منعها من سوق العراق" فى لهجة قوية: نزيد الجهد لزيادة الإعلان فى المجلة. إنّه حتى الآن مورد ضعيف جداً، أليس كذلك يا سمير ... وقال سامى: وأنا بدورى سأضحّى... إنّنى سأمتنع عن أخذ أىّ مبلغ شهرى لنصيبى ... وحين بلغ سامى منزله، فتناول طعاماً سريعاً، وهو يحسّ ذلك الغليان النفسى الذى افتقده طويلاً فى الفترة الأخيرة، ذلك الاحتشاد العاطفى والذهنى الذى يدعوه إلى الكتابة ويلحّ عليه فى اعتصار الفكر والروح والقلب على شبا قلمه الراعش. ولم يجد حاجةً إلى القيلولة، بل جلس وهو يحسّ بأنّ تلك الأقصوصة التى كان قد بدأها منذ أيام تكتمل خطوطاً ... تلك كانت أروع لحظات الحياة عنده: أن يشعر بأصابعه تحترق.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٤)

### ٤. التحذير من الإسراف

وفى مكان آخر نرى أنّ إلهام تنفق مبلغاً صغيراً من المال الذى كانت تحتفظ به لشراء ثوب صيفى لأنّ سامى لم يكن له مال ليساعد صديقه القديم "وحيد حقى" فحين رأت إلهام، عجز زوجها عن تقديم مبلغ لصديقه وحيد حاولت أن تجنب عن الإسراف فى ملبوسها وأنفقت مالها لمساعدة شريكها الزوجى: «انسحبت "إلهام راضى" مسرعة من المكتب، ثمّ أومأت إلى سامى من خلف الباب بحيث لايرانى صديقه، وأعلمته أنّى سآتيه بمبلغ صغير من المال كنت محتفظة به لشراء ثوب صيفى. فلم يقل سامى شيئاً، وحين جئته بالمبلغ نظر إلى نظرة عرفان وعاد إلى المكتب... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٢٠) وهكذا نرى فى رؤيتها إلى الحياة الزوجية،كانت تجتنب عن الإسراف فى ملبوساتها،

وهى فى الواقع تخالف تقاليد شـرقية خاطئة فى إنفاق الأموال الكثيرة، وإسـرافها فى بداية الزواج لشـؤون غير صحيحة عوض أن ينفق الزوجان أموالهما فى بداية الحياة الزوجية لبناء مسـتقبلهما لا للوقوع فى ورطة التجمّلات. وهذه الرؤية تطابق رؤية ولز الإشتراكية فى بناء المدينة الفاضلة «يجب أن تحذر المدينة الفاضلة المثالية من الإسراف فـى كل ما هو ملبوس أو مأكول أو مشـروب.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٣٦٦) فتجيب إلهام طلب سامى لتقديم الخاتم لها قائلة:

«ولكن هل طلبتُ منك خاتماً يا سامى؟ هل حدثتك يوماً بهذا؟ قال سامى بصوت منتعـش بالأمـل: أنت إذن لاتطلبين منّى خاتماً؟ أمن الممكـن أن يحدث هذا فى بلدنا؟ فقلتُ "إلهام": أنا لسـتُ عبيدة تقاليد يا سـامى. ماذا يفيدنى الخاتم؟ أىّ نفعٍ أجنيه من وضع خاتم فى إصبعى يبلغ ثمنه ألوف الليرات؟ أليس الأفضل أن نسـتعين بهذا الثمن، حين يتوفّر لک، لتحقيق بعض مشاريعک؟» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٧٥)

## ٥. التخلص من الفاسدين والظالمين والمستعمرين

يعمل سـامى فى التدريس الخاص، حيث يعطى دروساً فى اللغة العربية للفرنسيين المتدربين فى السـلک الدبلوماسـى، وهو كمثقَّف حسـاس لايمكن إلّا أن يكون ملتزماً بالقضايا القومية، فيجره التعرف على شاب جزائرى تُدعى عبدالقادر رحمانى، الذى هو عامل فى الجيش الفرنسى، إلى التعاون مع هذا الشاب الذى يبحث عن وسيلة ليلتحق بشـعبه الجزائرى المقاوم بدلاً من الانخراط فى جيش محتلّيه الفرنسـيين. وتعاون سامى مع هذا الشـاب يتضمّن مغامرة وتضحية بوظيفة. فاسـتقال سامى من معهد تعليم اللغة العربية للجنود الفرنسـيين لأنّهم يرتكبون جرائم ضد الشـعب الجزائرى. «سامى أذكر، وأنا أغادر المعهد، صديقنا عبدالقادر رحمانى، فأحسّ بعض العزاء، إذ أدرک أنّ بوسعى، أنـا أيضا، أن أكون جندياً صغيراً فى جيش التحرير العربى.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٦٥) هذه القضية ربّما تدلّ على أنّه يعدّ سـهيل إدريس من الأدباء الطوباويين اللذين يرون أنّ المجتمع الطوباوى يجب أن يتخلّص من المحتالين، والمجرمين والظالمين والمسـتعمرين مثل الفرنسيين وقواتهم الإحتلالية فى لبنان.

## شمول عالمی

من ميزات المدينة الفاضلة الإدريسية التی تشبه اليوتوبيا الولزية ويری سهيل إدريس أنّه يجب أن تصبح منتشرة وشاملة فی عالم الوجود وماورائه هی المسؤولية برزت كعامل بناء فی أكثر أعمال سهيل إدريس. وهناک شخصيات فی ثلاثية الروائية سعت بلا مسؤولية، أمثال "عصام الحلوانی" و"سميحة صادق" و"رفيقة شاكر" و"عبلة سلطان" فی "أصابعنا التی تحترق"؛ و"صبحی وعدنان" و"ناهدة" فی "الحی اللاتينی"؛ و"فوزی" و"سميا" فی "الخندق الغميق".

وإنّ هذه المسؤولية التی شعر بها البطل الإدريسی برزت فی أكثر من مستوی. المستوی الفردی والمستوی القومی والمستوی الشمولی أو الإنسانی. أمّا علی المستوی الفردی، فعلی كلّ فرد أن يتّخذ قراره بنفسه، وعليه أن يأخذ علی عاتقه مسؤولية اتخاذ القرار. فسامی فی "أصابعنا التی تحترق" لم ينبع قراره إلّا من داخله، و«بمقتضی قناعته الذاتية، قدم استقالته من المعهد الفردنسی بكفيا، رغم الضائقة الاقتصادية التی كان يعانی منها.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٦٨) ولم تغب المسؤولية عن المرأة. صحيح أنّ إدريس قدم لنا نساء عاجزات، أو فتيات سيطرت السلبية علی فترة طويلة من حياتهمّ. غير أنّه كان يدرک أنّ المرأة كإنسان حر، تقف علی قدم المساواة مع الرجل فی صنع الحياة. إذن لا فرق بين الجنس الذكر والأنثی فی الالتزام بالقضايا الأخلاقية التی تطور المجتمع الإنسانی.

## النتيجة

دار موضوع هذا البحث حول صورة المدينة فی رواية "أصابعنا التی تحترق" لسهيل إدريس فی ضوء نظرية جورج ولز الإشتراكية، وبما أنّ ميزات المدينة الفاضلة فی أعمال سهيل إدريس كانت تشبه اليوتوبيا التی يرسمها الرجل الإشتراكی الإنجليزی، جورج ولز، لذا حاولنا تطبيقها علی الرواية الإدريسية وقد خرجنا منها بهذه النتائج:

١. لقد وقف سهيل إدريس وراء شخصية بطل الرواية أی سامی ورفض فساد المجتمع، وعدم مسؤولية الشخص فيه وبحث عن المجتمع الطوباوی والمثالی اللبنانی

الذى يتخلّص من الفاسدين، والسكارى، والمسرفين فى كلّ ما هو ملبوس أو مأكول أو مشروب، ولقد أشارت صورة المدينة الفاضلة فى روايته "أصابعنا التى تحترق" ضجيجاً لصراحــة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامــى الطوباوى فى ذهن الأديب والآخرين وما فيها من إدانة لمصادر الإحباط والفساد فى المجتمع والريف.

٢. وســعى ســهيل إدريس فى "أصابعنــا التى تحترق" أن يخلــق مدينة فاضلة وفق وجهة نظره الإشتراكية والبورجوازية. إذ يرى أنّ الحب، والتسامح، والأمن، والقانون، واســتخدام المال فى الطريقة الصحيحة، وتكريم المرأة، والتحذير من الإسراف فى كل الشــؤون. يجب أن تود البلاد العربية أولا أن يختلف المجتمع فى داخله ولاسيّما أعضاء الأسرة التقليدية الدينية اللبنانية على الرغم من صراع الأجيال فيها ويجب أن تتسامح الأجيال المختلفة فى هذه الأسرة الشرقية لكى تقترب من المدينة الطوباوية المنشودة.

٣. وتمثّل رواية "أصابعنا التى تحترق" البنية الثالثة فى المشــروع الروائى الإدريسى التى تجسّــد لنا بعض صفات اليوتوبيا المنشودة، فنستنتج من الرواية أنّ الشخصية التى تستخدم المال فى طريقه الصحيح، مثل إلهام راضى، زوجة سامى التى حاولت أن تقنع زوجهــا على أنها تتولّى التدريس فى إحدى المــدارس الإبتدائية للحصول على بعض المــال وتصرفه فى طريقه الصحيح لبناء شــخصية موفقة ومفيدة للمجتمع المثالى. ولكنّ الشــخصية التى تســتخدم المال فى طريق غيرصحيح، مثل وحيــد، وينفق كل ماله فى سبيل حزبه حتى يعانى فى النهاية من أزمة مالية، شخصية غير موفقة، وخاسرة ويجب عليه أن يعدل فى حياته ويصحّح سلوك فيها.

٤. أمّا تكريم النســاء فمن ميزات المدينة الفاضلة الإدريسية التى يبرزها فى ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز الإشتراكية فى رواية "أصابعنا التى تحترق" ومن خلال قراءة الرواية وتصرّف البطل الإدريســى مع النســاء، نفهم أنّه يحترم النســاء من أمثال إلهام راضى، ورفيقة شــاكر، وسميحة صادق، ويعتبر إحترام النســاء ومشاركتهن فى الحياة الإجتماعية وســيلة للوصول إلى اليوتوبيا المنشــودة. لذلك نرى أنّ سامى يكرّم إلهام راضى قبل زواجه منها ويعطيها قبل زواجه روايات للترجمة ومنذ البداية يشاركها فى المناقشات الأدبية ونقد ترجماته.

٥. وبما أنّ المال هو صنو الحياة متى ما استخدم صحيحاً فى المدينة الفاضلة، ونحن نواجـه فى هذه الرواية أنّ الأديب اللبنانى يطرح مشـكلة العجـز المالى فى المجتمع الشـرقى للأدباء والمثقفين ويحاول أن يشرح طريقة صحيحة لإستخدام المال فى حياته الزوجية، وأيضاً فى حياة الأدباء. وهو يشير إلى قصة صديقه، وحيد، وقصده الخطأ فى إنفاق كل ماله فى سبيل حزبه "حزب الهلال"، حتى أصبح مضطراً، وسائلاً يطلب المال من سـامى بطل الرواية. وفى هذه الرواية نرى بيان ميزة أخرى لليوتوبيا الإدريسـية وهى العمل. وهو يرسـم لنا الإديب الذى هو صاحب مجلة الفكر الحر، كنموذج مثالى يعمل عملاً كادحاً للوصـول إلى أغراضه، وأهدافه فى حياته الأدبية وإن أصيب بعجز مالى واضطرّ إلى أن يعمل فى معهد تعليم اللغة العربية للفرنسيين المستعمرين.

٦. إنّ ميـزات نظرية اليوتوبيـا الولزية، كثيراً ما تنطبق على رؤية سـهيل إدريس الإشـتراكية وهذه تدل على أنّ الرجلين ينتميان إلى طبقة إجتماعية وسياسية مشتركة لذلك تعكس أعمال سـهيل إدريـس الأدبية بوصفها بنية إبداعية، رؤية مشـتركة مع جورج ولز ناتجة عن أفكارهما المتشـابهة ويتبلور هذا التوازن والإشـتراك عن طريق القيـاس وتطبيق نظرية ولز على الأثر الأدبى حتى يسـتطيع المتلقى الوصول إلى رؤية الأديب اللبنانى بصورة بارزة فى أعماله مع تطبيق نظرية اليوتوبيا الولزية على روايته "أصابعنا التى تحترق" وفى النهاية تبدو ميزات المدينة والدولة المنشودة له.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أبوغالـى، مختار. (١٩٩٥م). المدينة فى الشـعر العربى المعاصـر. ط١. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

إدريس، سهيل. (١٩٩٨م). أصابعنا التى تحترق. ط٨. بيروت: دارالآداب.

الأمير، يسرى. (٢٠٠٠م). «تجديد الرسالة والأحلام». مجلة الآداب. العدد٩. صص ١٣-٧.

برنيرى، ماريـا لويزا. (١٩٩٧م). المدينة الفاضلة عبر التاريخ. ترجمة عطيات أبو السـعود. ط٢. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

بـوردون، ر؛ وبورّيكـو، ف. (١٩٨٦م). المعجم النقدى لعلم الإجتماع. ترجمة سـليم حدّاد. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الجابری، محمدعابد. (٢٠٠١م). العقل الأخلاقی العربی: دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم فی الثقافة العربية. ط١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

دحبور، أحمد. (٢٠٠٨م). «دمعة الثلاثاء: أصابعنا التی تحترق فی وداع المعلم اللبنانی د.سهيل إدريس». مجلة الآداب. العدد٤. صص ٨٩-٨٣.

درّاج، فيصل. (٢٠٠٤م). الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية. ط١. المغرب: الدار البيضاء.

زوكار، الشاذلی. (٢٠٠٨م). «عن الشعر، والكتاب، والحب، وشراء الأقلام حوار لم ينشر مع د.سهيل إدريس». مجلة الآداب. العدد٧. صص ٩٩-٩٦.

السعافين، إبراهيم. (١٩٨٧م). «تطوّر الرواية العربية الحديثة فی بلاد شام». ط٢. بيروت: دار المناهل.

الشارونی، يوسف. (١٩٦٤م). «دراسات فی الأدب العربی المعاصر». ط١. القاهرة: المؤسسة المصرية.

الشملی، سهيل. (١٩٩٨م). البطل فی ثلاثية سهيل إدريس. ط١. بيروت: دار الآداب.

الانصاری، عبدالله عبدالوهاب محمد. (٢٠٠٨م). الإيديولوجيا واليوتوبيا فی الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة بين كارل مانهايم وتوماس مور. د. ط. القاهرة: جامعة الإسكندرية.

محمود، زكی نجيب. (١٩٩٨م). أرض الأحلام. ط١. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

مور، توماس. (١٩٨٧م). يوتوبيا. ترجمة وتقديم انجيل بطرس سمعان. ط٢. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

نخبة القاهرة. (٢٠٠٣م). الرواية والمدينة. ملتقى القاهرة الثانی للإبداع الروائی العربی. ط١. القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

وهبة، مراد. (١٩٩٨م). المعجم الفلسفی. ط٢. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

Horey, Mojahed, The proletarian Revaluation between might and right, Bulletin of the Faculty of Low, Alex University, V1, p470.

المواقع الإلكترونية

http://www.egs.edu/library/herbert-george-wells/biography

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٣٣ ـ ٥٠

# الأسطورة والرمز وتوظيفهما فی منظومة بانوگشسب‌نامه

محمود طاووسی*
خدیجة بهرامی‌رهنما**

## الملخص

تکشف الأساطیر عن الحلقات الخفیة للاوعی الجماعی عند البشر، وهی تحمل فی طیاتها الکثیر من المفاهیم الرمزیة والمفعمة بالأسرار عند کل أمة. إنّ منظومة بانوگشسب‌نامه منظومة أسطوریة یشاهد القارئ فیها ألواناً من التوظیف الأسطوری للنماذج العلیامن المرأة البطلة والمقاتلة. ویشیر تقریر اعتماد المرأة علی ذاتها فی المنظومة إلی فترة ازدهار دور المرأة فی عصر الزراعة، العصر الذی یدعی عصر زعامة المرأة. تحاول المرأة فی هذه المنظومة البدیعة أن تعبر عن قدراتها وماهیتها. وبناء علی ما تقدم، تسعی هذه المقالة إلی إظهار شخصیة بانوگشسب فی هذه المنظومة وتسلیط الضوء علی توظیفات أسطوریة أخری، مثل: التحول الجسدی الذی یعدّ من القضایا المهمة فی هذه المنظومة، کما تدرس موضوع رمزیة الماء من خلال إطار نظری یحاول تحلیل التوظیفات الأسطوریة المذکورة أعلاه.

الکلمات الدلیلیة: بانوگشسب‌نامه، الأسطورة، الرمز، المرأة المقاتلة، التحول الجسدی، الماء.

*. أستاذ بجامعة آزاد الإسلامیة فی رودهن، إیران.
**. طالبة دکتوراه بجامعه آزاد الإسلامیة فی رودهن، إیران. Bahramirahnama@yahoo.com
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. عبدالحمید أحمدی
تاریخ الوصول: ١٣٩٢/١٠/٢٠ش تاریخ القبول: ١٣٩٣/٦/١٨ش

## المقدمة

تستخدم الأسطورة لغة رمزية مفعمة بالأسرار، حيث يمكن من خلالها التعرف على عالم الأسطورة الزاخرة بالرموز والأسرار للوصول إلى قضايا البشر ومثلهم التى تجلّت فى قالب الرموز؛ «إن الأسطورة عبارة عن الكلام والتصوير والحركة التى تقوم بحفر الحادثة فى الذاكرة قبل أن يتمّ تسجيلها فى قالب رواية أو حكاية.» (باستيد، ١٩٩١م: ١٠) إنّ هناك علاقة قوية بين الأسطورة وبين الثقافات البدائية للشعوب، وهى وسيلة ناجعة لدراسة الأفكار البدائية والأحداث التاريخية وقضايا البشر عبر العصور والأزمان. «إنّ الأسطورة عبارة عن قصة ترتبط بأرباب الأنواع أو الآلهة فى الغالب. وترتبط الأسطورة حسب هذا المفهوم بالثقافات البدائية أو الأدوار القديمة للثقافات المتطورة. لا تقوم الأسطورة بسرد أحداث الماضى ولكنّها وسيلة لإثبات صحة ما يعتقد فى الوقت الراهن بأنّه جرى فى الأزمان الغابرة.» (فراى، ١٩٩٥م: ١٠١-١٠٢)

فالأساطير قصص تقوم بشرح العناصر الطوطمية، والأعمال الشخصية للإنسان البدائى، والقيم السائدة عند شعب من الشعوب، وحاجة الناس. إنّ أهمّ توظيف للأسطورة يتجلّى فى «الكشف عن النماذج العليا فى جميع الطقوس والأنشطة الإنسانية ذات المعنى الخاص.» (الإلياذة، ١٩٨٣م: ١٧)

كما تسعى الأسطورة إلى إقامة علاقة بين أعمال الانسان وبين الأدب والفن، حتى تتمكن بذلك عبر النظرة العلمية من نقد الآثار الأدبية وتحليلها.

لقد فتح هذا الاتجاه نافذة جديدة فى النقد الأسطورى عند الباحثين، بحيث يتمّ من خلاله إظهار روح الشاعر إلى المخاطبين بشكل أوضح حتى يتمكنوا من فهم أدق للمفاهيم الأسطورية وإداركها.

إنّ الأسطورة عبارة عن رؤية الشعوب البدائية حول تفسير أسباب الأحداث، تلك الأسباب التى قد تبدو تافهة غير مبررة علمياً. «يمتزج العالمان العينى(الموضوعى) والذهنى فى الأسطورة، ويفقد الزمن الراهن موضوعيته ليتحول إلى زمن ذهنى، وتتحول الآلهة إلى بشر، ويظهر الإنسان قدرات غير عينية من تلك التى تنسبها الأسطورة إلى الأحداث الأخروية، وتحتل الأرواح الأخروية عالم التاريخ وساحة الزمن العينى.»

(زرين كوب، ١٩٧٨م: ٤٥) «ومع تطور الأفكار البشرية حلت النظرة العلمية محل الأفكار الأسطورية، وفقدت المعتقدات الخرافية قيمتها تدريجياً. ولقد خفت الصبغة الغيبية للأحداث والمثيرة للحيرة فى عملية التبدل التدريجى للأسطورة إلى الملحمة، وأخذت الأشياء والشخوص أبعاداً اعتيادية إنسانية فى هذا العالم عند خلق الصورة الملحمية الجديدة التى بنيت إلى حد كبير على أساس المعايير العقلية والتجريبية.» (سركاراتى، ١٩٩٩م: ٧١) وفى الحقيقة «فإنّ حركة الفكر البشرى من عصر معايشة الأسطورة نحو عهد إزالة الأساطير هى أحد عوامل تحول الأسطورة إلى الملحمة.» (آيدنلو، ٢٠٠٦م: ٤) إنّ تصوّر موت الأساطير أمر غاية فى الصعوبة، ويمكن القول: «إن جميع هذه التطورات والتغيرات فى الأساطير تدلّ على أنّ المعتقدات الأسطورية القديمة مازالت حية بعد مضىّ قرون من الزمن، وهى تواصل حياتها بقليل من التغيير والتطور.» (رياحى زمين وجباره ناصرو، ٢٠١١م: ١٤٦)

إنّ الطبيعة وأجزاءها زاخرة بالرموز؛ولقد استطاع الإنسان عبر النظر إلى الجبال والوديان والكهوف والنباتات والأشجار والحيوانات والشمس والقمر وبعض الأرقام والأشكال الهندسية أن يتصور لكل واحد منها رمزاً معيناً، تلك الرموز التى قد تتمتع ببنية دينية، وكانت موضع تقدير واحترام عند الشعوب القديمة. «إنّ الرمز يعدّ معادلا موضوعيّايجسد شيئاً غائباً أو غير مرئى عبر الوسائل المستمدة من الطبيعة، وهو صورة تنقل المعنى السرّى والرمزى.» (دلاشو، ١٩٨٥م: ٩-١٠) إنّ للرمز حدوداً معنوية واسعة فى الأدب يمكن من خلاله تحليل النصوص الأدبية تحليلاً أسطورياً.

إنّ منظومة بانوگشسب نامه أثر أسطورى نواجه فيها الرموز والتوظيفات المختلفة للأسطورة. «يعود تاريخ هذا المنظومة إلى القرن الخامس ه.ق، ولا يعرف ناظمها، وتتألف من شرح أربعة أحداث مستقلة لا تربطها علاقات واضحة. إنّ بانوگشسب هى ابنة رستم، وإحدى البطلات الشهيرات فى الملحمة الإيرانية. وقد بلغت من البطولة مكانة رفيعة، حيث إنّها كانت تحارب الأسود، وتشطر الأبطال إلى نصفين بضربة واحدة، وتجعل الأمراء والملوك أسرى طائعين لديها. لقد ثارت النقاشات حول هذه الفتاة البطلة بين عظماء إيرن ورجال بلاط كاووس الملك، وقد زوّجها

رستم بموافقة كاووس من گيو ابن گودرز الذى كان أشجع الإيرانيين قاطبة حتى تنتهى النزاعات والمشاكل. غير أن بانوگشسب البطلة قد تنازعت مع گيو بداية، ثمّ صرعته وكبّلته، حتى تدخل رستم، ووبّخها،وأصلح الأمور، وقد أنجبت بانوگشسب بيژن الذى وصفه فردوسى بالعظمة بكل ما تحمله الكلمة من معنى.» (صفا، ١٩٩٩م: ٣٠٣) تعدّ منظومة بانوگشسب نامه تجسيداً للمعتقدات والتقاليد والثقافة الوطنية للأمة الإيرانية؛ إنّنا نواجه فى هذه المنظومة شخصية امرأة مقاتلة تصارع الرجال وتصرعهم،وإنّ جذور أعمالها الفردية العظيمة تعود إلى النماذج العليا والأفكار القديمة، وهى جميعاً ضاربة بجذورها فى العصر الزراعى فى إيران القديمة، حيث تشير إلى سيطرة النساء وقدراتهن فى تلك العصور.ومن هذا المنطلق تحاول هذه العجالة دراسة شخصية بانوگشسب، وتوظيف الأساطير الأخرى من مثل: التحول الجسدى للشخصيات، ورمزية الماء.

## فرضية البحث

إنّ للأسطورة وتوظيفاتها خطاباً مستقلاً ممنهجاً يمكن من خلاله دراسة منظومة بانوگشسب نامه دراسة أسطوريّة.

## أسئلة البحث

- ما هى العناصر التى جعلت منظومة بانوگشسب نامه أثراً أسطورياً؟
- هل تأثرت أعمال بانوگشسب بالآلهة الإناث فى إيران القديمة؟
- هل تتمتع العناصر الأسطورية فى هذه المنظومة بالرمزية المطلوبة؟

## سوابق البحث

ظهر النقد الأسطورى فى بداية القرن التاسع عشر على يد ماكس مولر (MAX Mooler)،ومن ثم واصل عالم الأساطير الشهير من رومانيا ميرتشا الياذة (MirceaEliade) دراسةالنصوص الأسطورية، ومن أشهر مؤلفاته يمكن الإشارة إلى الموسوعة الدينية، وآفاق الأساطير والأسطورة، والعودة الخالدة. وقد ألف جيمز فريزر (jamesFrayzer)،

أحد أبرز علماء الأساطير، كتابه المعروف الغصن الذهبى حول الأسطورة، كما أن نورتروب فراى (Fray Northrop) ألفّ كتابه المسمى تحليل النقد الذى يعد من المصادر المهمة فى مجال الأسطورة.وأما فى إيران فقد عالجت شخصيات عديدة قضية الأسطورة منهم:مهرداد بهار، وژاله آموزگار، وذبيح الله صفا، وبهمن سركاراتى، وهاشم رضى، ومنصور رستگار فسائى و ... . ولقد تمت دراسة الكثير من النصوص الملحمية ونقدها وتحليلها تحليلاً أسطورياً. وأما فيما يتعلق بمنظومة بانو گشسب نامه فيمكن الإشارة إلى الدراسات التالية: "بهلوان بانو"، و"مهين دخت بانو گشسب سوار" من تأليف سجاد آيدانلو، و"امتزاج الأسطورة والملحمة فى قراءة جديدة لبانوگشسب نامه" من زهراء رياحى زمين وعظيم جباره ناصر، و"بانوگشسب فى الملاحم الوطنية" لسعيد حسام پور وعظيم جباره ناصرو.

ولكون هذه المقالة لا تسعى إلى الحديث عن أبعاد هذه المنظومة المختلفة والخوض فى تفاصيل ذلک، فإنّ ما تستعرضه هو أعمال بانوگشسب التى تعد النموذج الأعلى للمرأة المقاتلة، كما تدرس موضوع التحول الجسدى والعناصر السامية من مثل الجن ورمزية الماء. ويبدو أنّهذه الدراسة هى الدراسة الأولى فى هذا المجال.

## منهج البحث

سيتناول هذا المقال بالبحث والتحليل الأعمال الخاصة التى قامت بها بانوگشسب، وتوظيفات هذه المنظومة للأسطورة.

وبالنظر إلى أنّ الهدف العام من الدراسة هو النظر بشكل تفصيلى إلى بطلة القصة ودراسة بعض عناصرها الأسطورية كوحدة للتحليل، فإنّ منهج البحث وصفى"غير تجريبى"، ومن نوع دراسة الحالات (Case Study)، كما سيتم تفسير وتحليل الشواهد من المنظور الكلى (Holistic)، وبالتأكيد على العمليات. وتجدر الإشارة إلى أنّ النماذج الإحصائية للبحث مأخوذة من منظومة بانوگشسب نامه (۲۰۰۳م) من منشورات معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافيةوبتحقيق وتصحيح من روح انگيز كراجى.

### دراسة التوظيفات الأسطورية لمنظومة بانوگشسب‌نامه

### دراسة النموذج الأعلى للمرأة المقاتلة

### بانو گشسب والتأثر بالثقافة الأنثوية

إنّ منظومة بانوگشسب‌نامه تحظى بأهمية خاصة من بين المنظومات التى أنشدت محاكاة للشاهنامة. إذ إنها المنظومة الوحيدة التى تتناول أعمال وبطولات امرأة شجاعة وقوية تضرب بطولاتها بجذورها فى النماذج العليا القديمة. ويمكن مقارنة بعض توظيفاتها مع المرأة الإلهة فى القديموالتى كانت موضع تقديس وعبادة، وكذلك مع المرأة القوّامة والمسيطرة على الأمور فى العهد الزراعى.

كانت المرأة تعتبر فى العهود القديمة رمزاً للحياة والخصوبة والتربية، وذلك لقدرتها على الحمل؛ لذا فإنّ «الإنسان فى العصر الحجرى الجديد قام بتقديس المرأة، إذ كان يرى علاقة وثيقة بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة.» (هينلز، ٢٠٠٤م: ٤٦٤) لذا فإنّ الأرض والمرأة أصبحتا تسجيداً مثيراً للحيرة،وللخصوبة والولادة والتغذية. هكذا خيّل إليهم أنّ المرأة ذات قدرة أزلية، لذلك فقد أصبحت موضع العبادة «بلغت المرأة فى هذه المجتمعات مقاماً روحانياً، وكانت تعتبر وسيلة لنقل دماء القبيله فى أنقى أشكاله.» (جيرشمن، ١٩٨٩م: ١١) ولقد أدّت قدرات المرأة فى المعتقدات الأسطورية إلى أن تتمتع المرأة بمكانة رمزية، وأن تصبح ذات قوة وتفوق خاصين، وأن تصبح موضع الاحترام والعبادة.

وقد ظهرت العلامات الدالة على قوة المرأة فى بعض الأحيان فى التماثيل النسائية المتبقية من العهود السحيقة، وفى أحيان أخرى على شكل رمزى وذهنى مثل المفاهيم والإشارات الواردة فى الأساطير. «كما أنّ هذه الصور موجودة على شكل النموذج الأعلى القديم فى لاشعورنا الجماعى.» (بولن، ١٩٩٤م: ٣٤) وقد نواجه فى القصص الأسطورية فتيات أو نساء يعتبرن النموذج الأعلى القديم للمرأة المقاتلة، بحيث إنّ الرجال عاجزون عن مواجهة هؤلاء النسوة، وقد يخضعون أمامهن بشكل كامل. وتذكرنا بطولاتهن وشجاعتهن فى ساحات الوعى إلهة الفتيات وإلهة النسوان اللاتى ليس لهن مثيل فى العصر الزراعى. «إنّ فكرة المرأة المقاتلة فكرة غير إيرانية نضجت تدريجياً

عند الإيرانيين.» (حسامپور وجباره ناصرو، ٢٠١٠م: ٥٥) ومن بين النساء الإيرانيات و"انيرانيات" غير إيرانيات يمكن الإشارة إلى الأسماء التالية: «گرد آفريد وگرديه فی الشاهنامه، وابنة كورنگ وزوجة جمشيد فی گرشاسب نامه، وهمای ابنة ملک مصر وابنة پوراسب وزربانو فی بهمن نامه، وفرانک ودلارام فی شهريار نامه، وسمن رخ ابنة كيد الهندی فی فرامرز نامه، وگل كامكار ابنة ملک الشام ومحبوب همای فی همای نامه، وروز افزون ومردان دخت فی سمک عيار، وأنطوطية ابنة ملک المغرب وجيباوه وابنة كيداور الهندی فی داراب نامه للطرطوسی، وجهان أفروز ابنة القيصر وگل بوی ابنة الملک مسروق وعين الحياة ابنة الملک سرور اليمنی فی داراب نامه،ولبی غمی وهمای طايفی وخورشيد خاوری فی حمزه نامه، وطوطی ابنة الشداد وهی فتاة فی الرابعة عشر من عمرها وخورشيد ابنة زال فيطومار نقالی هفت لشكر، ويمانی رخ فی قصة حسين الكرد الشبستری.» (آيدنلو، ٢٠٠٨م: ١٢-١٣)

إن بانوگشسب ابنة إلهة تتمتع بالقدرة علی أفعال وأعمال خارقة مثل تولی تربية فرامرز والمهارة فی الصيد والشجاعة فی الحروب وهذه القدرات مستمدة من الآلهة الأنثی فی العهود القديمة. إنّ معارک بانوگشسب مستمدة من آناهيتا وأبعادها العسكرية «إنّ آناهيتا هی إلهة الحرب.» (بهار، ٢٠٠٧م: ٤٧٧) إنّها تجسيد إنسانی للمرأة الإلـهة فی العهود القديمة «ففی آبان يشت يسعی الفريقان المتقاتلان فی ساحة المعركة من قبيل: ارجاسب، وگشتاسب، وتوس، وپيران، وسيه، وافراسياب إلی التمتع بمساعدة إلهة المياه آناهيتا.» (كوياجی، ٢٠٠١م: ١٤٩) إنّ فكرة المرأة المقاتلة أخذت شكلها النهائی استناداً إلی مثل هذه الفكرة وهذا المعتقد.

## أبعاد اعتراض بانوگشسب علی النظام الأبوی(زعامة الرجل)

تمكنت النساء من فرض سيادتهن لقرون عديدة فی العصر الزراعی، غير أنّ هذه العظمة النسائية لم تدم طويلاً، وبدأت بالأفول شيئاً فشيئاً، وظهرت بعد ذلک فترة الحياة الأبوية. «فمع بداية عصر زعامة الرجل خضعت المرأة أمام الرجل وتم الاعتراف بالأسرة ذات السيادة الرجالية والتی كان يتولی الرجل الأكبر فيها رئاستها...؛ وقد

تحولت الآلهة التي كانت حتى ذلك التاريخ على شكل النساء إلى شخصيات رجالية ذات لحى طويلة، والتي كانت تمثل رجال القبيلة وشيوخها.» (دورانت، ١٩٩٨م: ٦٥) إنّ تفوق الرجال في القضايا الاقتصادية والاجتماعة واطلاعهم على موضوع التناسل يعد من العوامل الأساسية لتفوق النظام الأبوي في هذه العصور. «ومع بداية عصر سيادة الرجل اعتبر الرجال كمصاديق للخير، واعتبرت النساء كمصاديق للضعف والعجز، وانتشرت فكرة مواجهة المرأة في العصور القديمة بظهور برهما وزنوس، وبعد ذلك مع ظهور يهوه كحاكم مطلق، وطردت المرأة من الساحة نهائياً، وتم التشكيك في روحانيتها وقدسيتها. لقد أبعدت الهالة الإلهية عنهن، وضعف الاعتقاد بالآلهة الإناث بين الناس، وزال تدريجياً من حياتهم. وبذلك تم قمع القيمة الاجتماعية والدينية للمرأة وجميع حقوقها الاجتماعية.» (بولن، ١٩٩٤م: ٣٣-٣٤) ومع بدء هذه الفترة فقدت المرأة قدسيتها في المجتمع، وحل محلها النظام الأبوي الذي يريد المرأة الخاضعة المطيعة بشكل مطلق، ولا يقبل قدسية المرأة وعبادتها. إنّ بانوگشسب تحاول الاعتراض على النظام الأبوي، وعلى الرغم من محاولتها لإثبات ماهيتها الوجودية في جميع أرجاء المنظومة إلّا أنها تخضع لهذا النظام مع قبول گيو زوجاً لها. إنّ الأسباب التالية تشير إلى اعتراضها على النظام الأبوي:

## ارتداء الملابس القتالية الرجالية

إنّارتداء بانوگشسب للزي القتالي يشير إلى تمرّدها أمام العجز الجنوسي، فهي تحاول أن تقول: ليست المرأة كائنة ضعيفة في ذاتها، فهي قادرة على أن تسبق الرجال في كل شيء إذا ما أرادت ذلك.

چو مردان به جوشن شدی در زمان سر و موی در خود کردی نهان

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢: ص٥٦، ب١٧)

– لقد كانت ترتدي الدروع في كل وقت كالرجال وكانت تخفي شعرها ورأسها بلبس الخوذة.

چو بانو زره کرد بیرون ز تن فرو ماند بیچاره شاه ختن

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢: ص٩٣، ب٢٨٤)

- عندما خلعت بانو درعها فإنّ ملک الصين المسکين أصبح حائراً أمامها.

گرانمایه بانو زره پوش گشت / به ظلمت نهان چشمهی نوش گشت

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢:ص١١١، ب٧٦٥)

- لقد ارتدت السيدة العظيمة المبجلة الدرع، وکأنّ عيون الحياة قد سيطر عليها الظلام.

## قتل طلاب الزواج الإنيرانيين "غير الإيرانيين"

تشتمل المنظومة فى جميع أقسامها على الحديث عن الأعمال البطولية لبانوگشسب، ولا نشهد أىّ حديث عن الغراميات والدقائق والکيد والسحر النسائى، بحيث إنّ القارئ يخيل إليه أنّ حب الرجل لم يدخل قلبها بتاتاً. فعندما کان عشاقها يلهثون أمامها، ويتحدثون عن حبهم لها لم تکن هى تظهر أى حب تجاههم، وکانت تعاملهم بعدم الاهتمام، وکانت تقطع أجسام الوقحين منهم بغضب شديد بسيفها البتار. ويمکن من بين من کانوا يخطبون ودها الإشارة إلى تمرتاش وثلاثة من ملوک الهند هم: جيپور،وجيپال، ورای گزين، حيث حاربتهم بانو وقتلت تمرتاش وجيپور، وأصابت جيپال بجرح، وحذّرت رای گزين.

ليس لبانوگشسب أىّ دور فى اختيار زوجها، وإنّ رستم هو الذى يختار لها زوجها؛ فهذه المرأة التى کانت تعتبر نفسها فى المنظومة کلّها نداً للرجال، بل أحياناً أفضل منهم ليس بيدها أى قرار فى حق اختيار الزوج مما يدل على فکرة السيطرة الجنوسية وتفوق الرجال على النساء فى هذه المنظومة.

ببردند مه را به خلوت سرای / چو شد بسته کابين آن دلگشای
چو در خلوت خاص شد گيو گرد / بيامد بر ماه با دستبرد
همی خواست مانند گستاخوار / درآرد مر آن ماه را درکنار
زتندی برآشفت بانوی گرد / نمود آن جهانجوی را دستبرد
بزد بر سر گوش او مشت سخت / بدان سان که افتاد از روی تخت
دو دست و دو پايش به خمّ کمند / ببست و به يک گوشهاش درفگند

(بانوگشسب‌نامه، لاتا:ص١٢٦، ب٩٩٠- ٩٩٣)

- عندما تم الزواج أخذوا ذلک القمر إلى البيت الخاص بها.
- فجاء گيو فى البيت وهو يريد التغلب على هذا القمر.
- وقد أراد بكل وقاحة أن يضمها إلى جانبه.
- لكنها غضبت وكبّلت يدى ذلک البطل.
- فلكمت وجهه وآذانه بكل قوة بحيث إنه سقط من فوق السرير.
- فقد كبلت يديه ورجليه ورمته فى ناحية.

## الأسطورة والتحول الجسدى

«إنّ المراد بالتحول الجسدى هو ما يعبر عنه فى الثقافة الغربية بعبارتى (TransFormation و Metamorphoses)،ومعناه تغيير المظهر الخارجى أو الهيكل أو أساس كيان شخص أو شيء أو هويته القانونية باستخدام القوى الخارقة للطبيعة، وهذا أمر غير اعتيادى للجميع وفى كل الأعصر، ويعتبر أمراً خارج قدرات الإنسان العادية، سواء فى ذلک النوابغ والأشخاص من ذوى المواهب الخاصة.» (فسائى، ٢٠٠٩م: ٤٣) «إنّ التحول الجسدى هو أحد المضامين المهمة فى الأساطير، حيث يصور فى بعض الأحيان أسطورة أو بنية اجتماعية لشعب من الشعوب. إنّه تصوير يدل على اللاوعى الإنسانى وذهنه المتوقد خلال العصور المختلفة، حيث يعالج قضايا مثل خلق كائنات مكونة من امتزاج الإنسان والحيوان و ....، وذلک لعرض حاجات الإنسان الداخلية والتعبير عنها. إنّ التحول الجسدى فى الأساطير قد تسبب فى أعمال خارقه وهى مصحوبة عادة بالتغييرات والتطورات والقوى السحرية؛ فعلى سبيل المثال كان الإله بهرام فى بهرام يشت يتغير إلى عشرة أشكال منها: الريح السريعة، والثور الذهبى الجميل، والحصان الأبيض الجميل، والبعير الفحل، والخنزير الذكر ذو المخالب الحادة، والشاب ذو الخمسة عشر عاماً، والكبش البرى، والتيس، والرجل الوسيم العاقل.» (افستا، ١٩٩٦م، ج١: ٤٣١-٤٣٧) ونلاحظ فى قصة العقبات السبع لاسفنديار أنّ عجوزاً قبيحة المنظر قد تحولت إلى امرأة فاتنة الجمال وعرضت نفسها على اسفنديار:

زن جادو آواز اسفنديار چو بشنيد شد چون گل اندر بهار

چنین گفت کامد هژبری به دام ابا چامه و رود پر کرده جام
پرآژنگ رویی بیآیین و زشت بدان تیرگی جادوییها نوشت
بسان یکی ترک شد خوبروی چو دیبای چینی رخ از مشک موی

(فردوسی، ١٣٨٧،ج٤: ص١٧٨، ب٢٠٧- ٢١٠)

- إنّ المرأة الساحرة عندما سمعت غناء اسفنديار تحولت من نشوته إلى ما يشبه ورود الربيع.

- فقالت قد استطعت اصطياد بطل عظيم يتصف بصفات الجمال والقوة.

- انّها امرأة قبيحة المنظر كتبت الطلاسم والسحر في ذلك الظلام.

- لقد تحولت إلى إمرأة فاتنة الجمال كالمرأة التركية فهي كانت تشبه الحرير الصيني تفوح من وجهها رائحة المسک.

وفي الأساطير اليونانية أنّ «ديميتر (Dimiter) عندما أراد الهروب من بوزيدون (Posidun) تحول إلى فرس واختفى بين خيول آكاري (Cardi A)، ولكن پوزيدون قد تحولت إلى حصان وتزوجت من الإله "ديميتر" وقد أنجبا فتاة كان ذكر اسمها ممنوعاً وكانت تدعى "خاتون"، وحصاناً كان يدعى آريون (Arion).» (عزيمال، ١٩٧٧،ج١: ذيل المفردة Arion) ولقد أشير في"إنهإيد" إلى تحولات جسدية مختلفة يمكن الإشارة من بينها إلى «تحول عشر بجعات إلى المقاتلين، والإنسان إلى الحيوان، والغول إلى كاهنة عجوز، وتحول الحية إلى القلادة، والسفينة إلى الجنية البحرية، والجنية البحرية إلى الإنسان، وتحول الغول إلى طائر مشؤوم.» (ويرحيل، ٢٠١١م: ٣٤) وقد تضمنت منظومة بانوگشسب نامه تحولين جسديين هما:

## تحول الحمار الوحشي إلى الجنية

إنّ تحول الحمار الوحشي الجسدي إلى الجنية يدل دلالة واضحة على الخيال الواسع في اللاوعي الإنساني في منظومة بانوگشسب نامه، حيث تسير أحداث القصة في مسار تغيير المظهر الخارجي والأفعال المتغيرة لتعرض ماهية مختلفة عن هذا الكائن. «إنّ الجنية وجود لطيف وجميل أصلها من النار، ولا يمكن مشاهدتها بالعين، وتخدع

الإنســان بجمالها الخلاب. إنّ الجنية على العكس من الغول تمثل الخير في الغالب وهي خلابة جداً.» (أشــرفزاده، ٢٠٠٧م: ذيل كلمة پرى) «إنّ الإشارات الواردة إلى الجنية في الشــاهنامه والكتب الفارســية الأخرى والأســاطير والقصص العامة تدل على أنّ الجنية ليست كائناً مشؤوماً قبيح المنظر، كما كان يعتقد أتباع الزرادشتية ومزديسنا وإنما اعتبرت امرأة أثيرية رائعة الجمال كانت تتمتع بالحســن والهالة القدسية.» (سركاراتي، ١٩٩٩م: ٢)

«إنّ للجانّ حضوراً واسعاً في الأساطير. ففي الأساطير اليونانية تعدّ دافنه (Dafne) جنيــة بحرية تتحول إلى شــجرة للخلاص من آبولــون (Apollon).» (روتون، ١٩٩٩م: ٢١) وتوجــد في إنهايــد جنية بحرية تدعــى "جوتــورن" (Juturne) تطلب من الإلهة جونون (Junon) أن تساعدها في قتال أخيها ضد "إنه" بطل القصة، «فتجلت في مظهر متيســكوس (Matiscus) عامل حظيرة "إنه" وســاعدت أخاهــا تورنوس (Turnus).» (فيرجيل، ٢٠١١م: ٤٠٨)

كانت بانوگشســب عند الصيد تظهر شــجاعة نادرة تهرب منها الحيوانات كلها، بما في ذلك الأسود والنمور، وقد واجهت أثناء الصيد حماراً وحشياً لجأ إليها وطلب منها المساعدة.

چو آن گور نزديک بانو رسيد تنش بود لــرزان دمی آرميد

(بانوگشسب‌نامه، ١٣٨٢: ص٥٧،ب٢٤)

- عندما وصل الحمار الوحشي إلى بانو كانت ترتعد فرائصه ولكنه هدأ.

وفي هذه الأثناء هاجم أسد الحمار الوحشي، وحاول افتراسه، فضربت بانوگشسب بعصاها على رأسه، وأهلكته.

برآشــفت بانــو يــل پرهنر بزد گــرز بر تارک شــير نر

(بانوگشسب‌نامه، ١٣٨٢: ص٥٧،ب٢٤)

- ثارت ثائرة بانو البطلة الكثيرة الفنون،فضربت ضربة على رأس الأسد الذكر.

وبعد أن أنقذت حياة الحمار الوحشــي تحول فجأة الحمار الوحشــي هذا إلى جنية أعلنت بأنّها ملك الجانّ.

بگفتش که ای ماه روی زمین　　منم پادشاه پری نام عین

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸،ب۳٦)

- فقالت لها أيها القمر المنير على الأرض ها أنا ملكة الجانّ، اسمى عين.

«إن اسطورة الجنية تمتزج دوماً بالحب، إنّ الفتنة وخلق الحب فی الجنية صفة ذاتية أصيلة.» (لاهيجى، ١٩٩٢م: ٢٩٣) لقد أحبّ فرامرز ملكة الجان بعد الاطلاع على حقيقتها.

فرامرز از آن صورت از دست شد　　ز جام می عاشقی مست شد

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲:ص۵۸،ب ٤٥)

- لقد فقد فرامرز عقله من رؤية ذلک الجمال وسكر من كأس الحب.

إنّ حب فرامرز لملكة الجان فی هذه المنظومة عبارة عن حب عابر، وتمت الإشارة إلى هذا الحب فی البيت المذكور سابقاً فحسب، ولم يرد كلام عن حالاته فی هذا الحب، حيث أغفلت ملكة الجان بعد ذلک، ولم يتم الحديث عنها فی هذه الملحمة.

بدان صورتش دل چو خشنود کرد　　پسندیدش آنگاه و پدرود کرد

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸،ب٤٨)

- فعندما رضى بجمالها وفرح، أعجب بها وودّعها بعد ذلک.

## تحول الأسد إلى الجنى

لقد وردت الإشارة إلى جنى يدعى "سرخاب"، وهو يعادى الجنية. وتتحدث ملكة الجان فی حديثها مع بانو گشسب وفرامرز عن سبب قتالها مع هذا الأسد على النحو التالى:

یکی دشمنم بود سرخاب نام　　که بر جنیان شاه بودی تمام
به کینم شب و روز در جنگ بود　　ازو این جهان بر دلم تنگ بود
که تا بر من امروز او چیر بود　　که من گور بودم و آن شیر بود

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸، ب۳۸-٤٠)

- كان لى عدو يدعى سرخاب حيث كان ملک الجان.

- كان يعادينى حقداً منه ليلاً ونهاراً لذلک كنت أشعر بأنّ العالم يضيق علىّ.

- كان يغلبنى حتى اليوم إذ كنت حماراً وحشياً ولكنه كان أسداً.

«يعتقد العرب أنّ الجان تسكن القفار والصحارى، فهى كائنة شبيهة بالشيطان، وسبب للشر والخبث.» (ناس، ١٩٩١م: ٧١٠) و«بإمكان الجان أن تتشكل بأىّ شكل تريد شريطة ألا تختلف كثيراً عن النار والدخان.» (كلمبل، ٢٠١٠م: ٨٢) ومن الأعمال التى يقوم بها هذا الجنى القدرة على الاختفاء. فعندما لجأ الحمار الوحشى إلى بانوگشسب ضربت على رأس الأسد ضربة، وأنقذ حياة الحمار الوحشى ولكن جثة الأسد اختفت بعد أن قتلته بانو من الأرض. «إنّ حضور ملكة الجان ذات الاسم العربى "عين" والإشارة إلى الجانّ كل ذلک من العناصر الأسطورية والعناصر العامة التى دخلت فى خلق القصص البطولية بعد القرن الخامس ه.ق على الأرجح، كما نلاحظ على سبيل المثال فى سام نامه "القرن ٨ ه.ق".» (آيدنلو، ٢٠٠٥م: ٣٩)

## الأسطورة والماء

يعتبر الماء أحد العناصر الأربعة فى الكون حيث يعيش العالم بواسطته «إنّ الماء هو أشهر تجسيد للحياة، إنّه رمز لجميع الأشياء التى يمكن أن توجد فى الحياة، فهو المصدر والمنبع والرحم لجميع إمكانيات الكون.» (الإلياذة، ١٩٩٧م: ١٨٩) إنّ الماء هو رمز الحياة والعالم، ويتمتع برمزية خاصة فى الأساطير. ففى أساطير ما بين النهرين «كان قد مضى على الدهر زمن لم تكن فيه الأرض ولا السماء فقد مزج ابسو (Apsu)، وهو إله مياه المحيطات، ماءه مع تيامات (Tiamat)، وهى إلهة الفوضى والاضطراب، وتولّد من ذلک العالم.» (زرين كوب، ٢٠٠٤م: ٤١١) لذلک فإنّ الماء فى أساطير ما بين النهرين كان فى وجوده سابقاً للأرض والسماء. كمان أن الأساطير المصرية ترى «أنّ العالم كان مليئاً فى البداية بالمحيط الأول الذى كان يدعى (نون) (Nun). لقد كان نون مسيطراً على كل مكان، وكان كالنواة السماوية الراكدة.» (ويو، ١٩٩٦م: ٣٥) وفى الأساطير الهندية أنّ «مياه الفيضانات العظيمة فى بداية الحركة الدورانية للخلق كانت قد أحاطت بالكون، ولكن نواة الحياة الذهبية التى كانت عائمة فوق المياه لمدة ألف عام تفجرت أثناء عملية الخلق وظهر العالم منها، وانقسم إلى قسمين: هما الذكر والأنثى.»

(ايونس، ١٩٩٤م: ٤٣) وجاء في بندهشن «أنّ الحياة بدأت من قطرة دمع، وإنّ ظهور كل شيء حيّ من الماء.» (دادگي، ١٩٩٠م: ١٣٩)

لا يشتمل الماء لوحده على المعتقدات والأفكار الرمزية، ولكنّ روح الإنسان هي التي تتصور هذه الرموزَ للحياة «إنّ الماء عنصر مقدس في ثقافة مزديسنا وهو يحمل شحنة أهورانية إيجابية كان الإيرانيون القدامى يقدسون الينابيع والأنهار والثلج والمطر.» (بازرگان، ٢٠٠٩م: ٤٨-٤٩) ففي الشاهنامه نجد أنّ رستم في العقبة الثالثة عندما ينتهي من قتل التنين يغسل جسده في الماء

به آب اندر آمد سر و تن بشست      جهان جز به زور جهانبان نجست

(فردوسی،١٣٨٧، ج٢: ص٩٧،ب٣٩١)

- لقد ورد الماء وغسل رأسه وجسمه،ولم يكن يبحث عن شيء في العالم إلاّ عبر قدرة الخالق.

إنّ الهدف من الاغتسال بالماء هو نيل سمو الروح «إنّ المعاني الرمزية للماء يتلخص في ثلاثة مضامين أساسية، هي: عين الحياة، وأداة للتزكية، ومركزاً للحياة. وقد تجلت هذه المفاهيم والأبعاد الأسطورية والطقوسية للماء في ثقافات الشعوب المختلفة بأشكال متنوعة.» (ياحقي، ٢٠٠٧م: ٣)

أشارت منظومة بانوگشسب نامة إلى رمزية الماء. وبلغت بانو گشسب وفرامرز بعد معركة القرابة مع رستم أرض توران ونصبا الخيام بالقرب من عين ماء.

شکار افکنان تا به توران زمين      که از چرخشان دل نبودی غمين
گزيدند سرچشمهيی دلپذير      کشيدند آن خسروانی سرير
همان سبز خرگه برافراختند      چو شيران به نخچيرگه تاختند
بکشتند بسيار آهو و گور      بسی چشمه ديدند نزديک و دور
ز هر گوشه اسپان برانگيختند      به آهوی و گور اندر آويختند

(بانوگشسب‌نامه،١٣٨٢: ص٨٦- ٨٧،ب٤٠٠- ٤٠٤)

- وهم في نشوةالاصطياد حتى وصلوا إلى أرض توران، ومن كثرة تنقّلهم وترحالهم لم تكن قلوبهم مغمومة حزينة.

– فاختاروا لأنفسهم عين ماء مستطابة، وبسطوا هناك الأسرّة الفاخرة.

– فأقاموا الخيام الكبيرة الخضراء، وانقضوا نحو المصاد كالآساد.

– فقتلوا الكثير من الغزلان والحمر الوحشـية، ورأوا هناك ينابيع ماءٍ كثيرةً، قريبةً وبعيدةً.

– فانهالـت الخيول من كلّ صـوب وجانب، فأحاطت بالغزلان والحمر الوحشـية المتواجدة.

وعندمـا طلب ملوك الهند الزواج من بانوگشسـب عسـكروا بجيوش عظيمة على حدود ايران وتوران، وأقاموا خيامهم بالقرب من الماء.

سـراپرده و خيمـه نزديـک آب     طنابـش بپيوسـت انـدر طنـاب

(بانوگشسب‌نامه،١٣٨٢:ص١٠٩،ب٧٢٦)

– لقد أقاموا الخيام بالقرب من الماء بحبال مترابطة محكمة.

يسعى الناقد في النقد الأسطوري أثناء دراسته للآثار الأدبية إلى إماطة اللثام عن الرموز في النصوص الأدبية لإظهار الأرضيات التاريخية الحضارية، وتشكل الثقافات عـبر تحليـل تلك النصوص؛ لذلك فإنّنا نجد أنّ الماء هو أوسـع المفاهيم انتشـاراً في ثقافات الشـعوب. إنّ الماء من العناصر التي تساهم في بناء الحضارات في الأساطير، كما أنّ له بعداً تطهيرياً وأداء حيوياً في الحياة. ونلاحظ في منظومة بانوگشسـب نامه أنّ الماء اكتسب أهمية بالغة، حيث أنّ الخيام تنصب جنب المياه.

## النتيجة

تتمتع الأساطير بمفاهيم عميقة وتؤدي معرفتها إلى فهم لغة الشاعر والدخول إلى عالم مفعم بالأسرار والرموز. تعدّ منظومة بانوگشسب نامه من الآثار الأسطورية التي تحمل أفكاراً أساسية متعددة. بطلتها تُدْعَى بانوگشسب، وتعود إنجازاتها إلى فترة سيادة الأم (زعامـة المرأة) في التاريخ الإيراني القـديم, حيث كانت الآلهة الإناث تقدس، وكانت تتمتـع بمكانة رفيعة إذ كانت تعتبر جزءاً من الأرض الأم. تحاول بانوگشسـب في هذه المنظومة فرض شـخصيتها على الآخرين في مواجهتها للنظام الأبوي الذي بدأ يسود,

حيث نلاحظ معالجة الظلم النابع من الجنوسـة في هذا الأثر، ولكنها في النهاية ترضخ لطلب رستم، وتقبل أن تكون زوجة لگيو الذي خرج مرفوع الرأس من الامتحان. ومن التوظيفات الأسطورية الأخرى في هذا الأثر موضوع التحول الجسدي، وهو ضارب بجذوره في الثقافة اليونانية القديمة، كما أنّ رمزية الماء، والذي هو رمز حياة الكائنات، من العناصر الأساسية في هذه المنظومة.

## المصادر والمراجع


آيدنلو، سـجاد. (٢٠٠٥م). «مهين دخت، بانوگشسب سـوار». كتاب ماه ادبيات و فلسفه. العدد ٩٣.

ـــــــــــ. (٢٠٠٦م). «ارتباط اسـطوره و حماسـه». مجله مطالعات ايراني. السنة ٥. العدد ١٠.

ـــــــــــ.(٢٠٠٨م). «پهلوان بانو». مجله دانشـكده ادبيات و علوم انساني دانشگاه شهيد باهنر كرمان. السنة ٧. العدد ١٣.

اشـرف زاده، رضا. (٢٠٠٧). فرهنگ بازيافته‌هاي ادبي از متون پيشـين. مشهد: سخن گستر و معاونت پژوهشي دانشگاه آزاد اسلامي واحد مشهد.

الياذة، ميرچا. (١٩٨٣م). چشم اندازهاي اسطوره. ترجمه جلال ستاري. تهران: توس.

ـــــــــــ. (١٩٩٧م). رساله در تاريخ اديان. ترجمه جلال ستاري. تهران: سروش.

اوستا. (١٩٩٦م). ترجمه جليل دوستخواه. تهران: مرواريد.

ايونس، ورونيكا. (١٩٩٤م). اساطير هند. ترجمه باجلان فرّخي. تهران: أساطير.

بـازرگان، محمد نويد. (٢٠٠٩م). «آب و افراسـياب». پژوهش نامه فرهنگ و ادب. السـنة ٥. العدد٨.

باستيد، روجيه. (١٩٩١م). دانش اساطير. ترجمه جلال ستاري. تهران: توس.

بانوگشسـب نامه. (٢٠٠٣م). تصحيح روح انگيز كراچي. تهران: پژوهشـگاه علوم انسـاني و مطالعات فرهنگي.

بولن، شـينودا. (١٩٩٤م). نمادهاي اسـطوره‌اي و روانشناسـي زنان. ترجمه آذر يوسفي. تهران: روشنگران.

بهار، مهرداد. (٢٠٠٧م). پژوهشي در اساطير ايران. تهران: آگاه.

حسـام پور، سعيد. (٢٠١٠م). «بانوگشسب در حماسه‌هاي ملّي». مجله مطالعات ايران. السنة ٩. العدد ١٨.

دادگی، فرنبغ. (١٩٩٠م). بندهشن. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس.

دلاشو، م. لوفلر. (١٩٨٥م). زبان رمزی افسانه ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

دورانت، ویل. (١٩٩٨م). تاریخ تمدّن، مشرق زمین گاهواره تمدّن. تهران: اقبال.

رستگار فسایی، منصور. (٢٠٠٩م). پیکر گردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

روتون، ک.ک. (١٩٩٩م). اسطوره. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: مرکز.

ریاحی زمین، زهرا و جباره ناصرو، عظیم. (٢٠١١م). «آمیزش اسطوره و حماسه در روایتی دیگر از بانوگشسب نامه». ادب پژوهی.العدد ١٨.

زرّین کوب، عبدالحسین. (١٩٧٨م). در قلمرو وجدان. تهران: سروش.

ـــــــــــــ . (١٩٨٣م). یادداشت‌ها و اندیشه‌ها. تهران: جاویدان.

سرکاراتی، بهمن. (١٩٩٩م). مجموعه مقاله‌های سایه‌های شکار شده. تهران: قطره.

صفا، ذبیح الله. (٢٠٠٨م). حماسه سرایی در ایران. تهران: فردوس.

فرای، نورتروپ. (١٩٩٥م). ادبیات و اسطوره. از مجموعه مقاله‌های اسطوره و رمز. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

فردوسی، ابوالقاسم. (٢٠٠٨م). شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

کامبل، جوزف. (٢٠١٠م). قهرمان هزار چهره. ترجمه شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.

کویاجی، جهانگیر کوروجی. (٢٠٠١م). بنیادهای اسطوره و حماسه ایران. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. تهران: آگه.

گیرشمن، رومن. (١٩٨٩م). ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین. تهران: علمی و فرهنگی.

لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز. (١٩٩٢م). شناخت هویّت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ. تهران: روشنگران.

فیرجیل. (٢٠١١م). انهاید. ترجمه میرجلال الدین کزازی. تهران: قطره.

ویو، ج. (١٩٩٦م). فرهنگ اساطیر مصر. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: فکر روز.

هینلز، جان راسل. (٢٠٠٤م). شناخت اساطیر ایران. ترجمه با جلال فرّخی. تهران: اساطیر.

یاحقی، محمدجعفر. (٢٠٠٧م). فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الرابع عشر - صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٦٨ ـ ٥١

# بناء الشخصية فى رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم

خليل پروينى (الكاتب المسؤول)*
كبرى روشنفكر**
على رضا كاهه***

## الملخص

بعد التحولات التى طرأت على المجتمع المصرى فى منتصف القرن العشرين وما بعدها، سعى الروائيون الواقعيون إلى الاقتراب من الحقيقة أكثر من ذى قبل لتقديم رؤية جديدة عن الواقع الجديد، ومن ثمّ بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة أكثر ثراء فى التعبير عنه. وقد كان لعنصر الشخصية دور كبير فى أى عمل روائى يكتبه الكتاب الواقعيون، ولكن الطريقة التى اتّبعها الواقعيون الجدد فى تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها، أصبحت مختلفة عن طرائق المتقدمين. ومن بين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية صنع الله ابراهيم الذى يعتبر أحد أدباء جيل الستينيات فى مصر، وأبرز الروائيين المنتمين لتيار الواقعية الجديدة فى إنتاجه الأدبى. تعدّ روايته نجمة أغسطس (١٩٧٤م) نموذجاً لسعى هذا الروائى إلى الخروج من أسلوب السابقين فى رسم الشخصية، إذ لا وجود فيها للبطل بمعناه التقليدى؛ فالشخصية الرئيسة رجل عادى لا يحمل اسماً وعنواناً، والحال نفسه بالنسبة للشخصيات الثانوية التى تبقى مسطّحة حتى نهاية الرواية، وليس لها ملامح غير أسمائها أو غير وظائفها المحدّدة.

الكلمات الدليلية: نجمة أغسطس، صنع الله إبراهيم، الواقعية الجديدة، اللابطل، الشخصيات المسطّحة.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت مدرس، إيران. kparvini@modares.ac.ir
**. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، إيران. kroshan@modares.ac.ir
***. طالب الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، إيران. a.kahe@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/٢٢ش

## المقدمة

تحتلّ الشخصية مركزاً مرموقاً في الرواية، حيث تمتدّ منها وإليها جميع العناصر الفنية في الرواية، وتعد بمثابة العمود الفقرى للقصة. وقد جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية في تعريفها بأنها: «كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، أما من لايشارك في الحدث فلا ينتمى إلى الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف... وهى تتكون من مجموع الكلام الذى يصفها الراوى ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.» (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١١٣-١١٤) ويتمحور حول الشخصية المضمون الذى يود الكاتب إيصاله للقارئ، من خلال فكرها، وسلوكها، وحركتها داخل الرواية، ولذلك قيل: «هى في القصة مدار المعانى الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعانى والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاصّ أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوى، بل ممثّلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٦)

وتختلف الشخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفات، والأدوار، والأهمية، لذلك قام نقاد الرواية بتقسيم الشخصية إلى نوعين: الرئيسيون: وهم الأبطال، ويظهرون في أكثر مواقع الرواية. والثانويون، الذين يظهرون في بعض المشاهد ثم يغيبون في المشاهد الأخرى. كما أن هناك تقسيماً آخر للشخصيات ويكثر تداول كلمات تصف الشخصيات من حيث طريقة العرض. فمن هذه الكلمات: مدوّرة،[1] ومسطّحة،[2] أو نامية،[3] وثابتة.[4] والحقيقة أن هذه الكلمات استخدمها لأول مرة فورستر في كتابه "وجوه الرواية". والشخصية المدورة هى الشخصية التى تنهض بدور يتطلب الحركة والتغير من فصل لآخر ومن حدث لآخر. فهى تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن، ولا تبقى على وتيرة واحدة. أما الشخصية المسطّحة فهى لا تتمتع بالديناميكية التى تتمتّع بها المدورة، ولاتفصح عما في عالمها الداخلى، فلا يستطيع القارئ رؤيتها إلا

1. Round character
2. flat character
3. Dynamique
4. Statique

من جانب واحد: هو الذى اختــاره الكاتب. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١١٤؛ خليل، ٢٠١٠م: ٢٠٦-٢٠٧)

ومن المعروف أن الرواية عنيت عناية كبيرة بالشــخصية، لاســيما فى رســم ملامحها الخارجية، فضلاً عن طبقتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين، بهدف جعلها كالإنســان فى عالم الواقع. فكأن الشخصية فى الرواية التقليدية كانت هى كل شىء «بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائى فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردى. من أجل ذلك كنا نلفى كثيراً من الروائيين يركّزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها، والسعى إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائى التقليدى الذى كان يعرف كل شــىء ســلفاً عن شــخصيات روايتــه، وعــن أحداثها وزمانها ومكانها.» (مرتــاض، ١٩٩٨م: ٧٦) وفى نفس الاتجاه هناك بطل[1] كانت الرواية التقليدية تذهب فى رسم ملامحه والتعظيم من شأنه كل مذهب. وقد قيل فى تعريفه بأنه «ذلک الذى يلعب دوراً رئيسياً فى القصة أو المسرحية، وتنطوى نفســه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء أو النظارة دون غيره من الشخصيات.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٢١٠)

مما يدعو للانتباه أن الطريقة التى يتبعها المحدثون فى تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها الخارجية والنفسية وتحليلها تختلف اختلافاً واضحاً عن طرائق المتقدمين. وبين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية نجد آراء كل من أندرى جيد، وفيرجينيا وولــف، وهنرى جيمس، تتقارب فى الاتجاه وتعتدل فى المذهب حول ما ينبغى أن تكون عليه الشــخصية فى الرواية. ولكنهم لم يكونوا أولى رؤية مســتقبلية واضحة فى رســم شخصيات الرواية حتى اندلعت الموجة الثورية التى كان من روادها: ألان روب جرييه، وناتالى ســاروت، وميشال بوتور، وكلود ســيمون، وصمويل بيكيت، والآخرون الذين لم يترددوا فى الإعلان عن موت الشــخصية الروائية فى منتصف القرن العشــرين. ومن هذا المنطلق أصبحت رواية الشــخصيات كما يرى ألان روب جرييه: «ملكاً للماضى.

1. Hero

فقد كانت من الصفات التى تميّز حقبة معينة: أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦)

أما بالنسبة للبطل فى الرواية المعاصرة فيمكن القول بأن دوره قد أصبح إلى حد كبير ضئيلاً، والروائيون والنقاد يجمعون على أن الرواية الجديدة تصور بطلاً من نوع جديد، ليس فيه من البطولة سوى اسمها، ولا ينفرد بتلك الفضائل التى كان أبطال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتحلّون بها. (انظر: الهوارى، ١٩٨٦م: ٤٢؛ هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٤) ويتفق هذا القول مع ما ذهب إليه ألان روب جرييه فى التمييز بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، فالرواية التقليدية كما يرى: «آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير البطل، فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦ و٣٧)

ونتيجة اختفاء البطل من الرواية الجديدة، قد ظهر ما يسميه البعض "اللابطل" (برنس، ٢٠٠٣م: ٢٧) أو "البطل المضاد"[١] كما سمّاه لطيف زيتونى، وهو شخصية رجل ساذج أو مغفل أو ضعيف، ذات دور رئيسى فى الرواية، ولا تتمتّع بصفات جسدية أو معنوية متميّزة. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ٣٦ و٣٧) وقد قيل بأن هذا التحوّل أى اختفاء الشخصية فى الرواية الجديدة يشهد وفق جولدمان على العملية السريعة لـ"التشيؤ[٢]" التى تزيل أى مبادرة إنسانية، لتميل بالفرد إلى السلبية. (زيما، ١٩٩١م: ٣٦)

ومن هذا المنطلق يعتبر "التشيؤ" أحد المصطلحات الرئيسة التى دخلت الأدب الفرنسى المعاصر مع نهاية الخمسينيات، وخاصة مع موجة "الرواية الجديدة"، وهى بشكل عام «نزعة الاهتمام بالأشياء التافهة عادة، التى تحيط بالناس، أو بالشخصيات الفنية التى يرسمها الأديب، دون اهتمام حقيقى بإنسانية هذه الشخصيات، ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسها بالطريقة ذاتها، أى بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف بـ"تشيؤ" الإنسان، أو تحوّل الإنسان إلى مجرد شىء أو أحد العناصر الجامدة فى البيئة، مفعول به دائماً وليس فاعلاً

1. Antihero

2. Chosism

أبداً.» (خشبة، لاتا: ١٥٩) وقد تمثّلت هذه النزعة في البداية في الإسراف في وصف أو رسم تفاصيل الأشياء الجامدة في البيئة المحيطة بالشخصيات الإنسانية وذلك دون وجود رابط فني بين الشيء الموصوف بدقة شديدة، وبين الحدث الدرامي أو الشخصية الفنية، إذ يكتسب الشيء أهميته من اهتمام الأديب به – في حد ذاته – وليس من علاقة الشيء بالحدث ولا بالشخصية في القصة.

يعتبر الروائي المصري صنع الله إبراهيم[1] من أبرز الروائيين المنتمين للاتجاه الواقعي الجديد في جيل الستينيات، وتعتبر روايته "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) من الأعمال الروائية المهمّة التي استطاعت تقديم رؤية بالغة الدلالة في فترة مهمة من فترات تاريخ مصر، إلى جانب تحقيق إنجاز شكلي جديد. يحكي سارد الرواية عن ذهابه إلى مدينة أسوان لمشاهدة أعمال بناء السد العالي وكسب بعض المعلومات عن وتيرة بنائه، ثم يواصل رحلته إلى مدينة "أبي سنبل" لمشاهدة الأثار الأثرية هناك. وقد استطاع صنع الله إبراهيم في روايته هذه أن يمعن في تفاصيل وقائع الحياة اليومية في أسلوب واقعي جديد، وينقد الواقع السياسي والاجتماعي للمجتمع المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م في إشارات رمزية.

تهدف المقالة إلى إلقاء الضوء على كيفية بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس، والفرضية التي تتبعها هي غياب البطل في هذه الرواية كما كنا نجده في الروايات الواقعية. إن هذه الشخصية إلى جانب الشخصيات الأخرى لاتتطور، وتبقى مسطّحة طيلة الرواية. والمنهج الذي تتبعه الدراسة تكاملي، أي إن الدراسة تبنّت الاستعانة بنظريات وآراء الدارسين والنقاد المختلفة لتحليل عنصر الشخصية في الرواية بعد استخراجه، ومن ثم إخراج البحث بشكل وصفي – تحليلي، لا يخلو من وجهة نظرمؤلفي هذا المقال.

## خلفية البحث

قام محمود أمين العالم في كتاب ثلاثية الرفض والهزيمة (ط١، ١٩٨٥م) بدراسة نقدية

١. كاتب روائي ومؤلف قصص قصيرة، ولد سنة ١٩٣٨ في القاهرة. (بن شيخ، ٢٠٠٨م:١٠) وقد جاءت روايته الأولى "تلك الرائحة" (١٩٦٦) بمثابة إعلان عن توجهه الأدبي الكامل. من رواياته الأخرى اللجنة (١٩٨١)، بيروت بيروت (١٩٨٤)، ذات (١٩٩٢)، شرف (١٩٩٧)، وردة (٢٠٠٠)، إلخ.

لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة) ويعتقد الناقد بأن النص الأدبي هو بنية داخل سياق زمني وتاريخي محدد، ومن هذا المنطلق أراد تحليل بنية هذه الروايات. لم يحلل الدارس عناصر هذه الروايات تحليلاً ممنهجاً، ولم يتطرّق إلى عنصر الشخصية وأنواعها وطريقة تقديمها في رواية نجمة أغسطس.

وحاول محمد بدوي في كتاب الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا (ط ١، ١٩٩٣م) تبيين علاقة الشكل الروائي بالبيئة الاجتماعية التي تنتج في سياقها. اختار الدارس عدداً من الروايات المصرية، من ضمنها نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، مركزاً على تحليل المضمون دون الإشارة إلى عناصر الرواية وتحليلها.

ويعتقد محمد الباردي بوجود الصلة بين الرواية العربية الحديثة في مصر والرواية الجديدة في فرنسا، ومن هذا المنطلق يدرس في كتابه الرواية العربية والحداثة (ط ٢، ٢٠٠٢م) نماذج روائية من أعمال ثلاثة روائيين مصريين، من بينهم صنع الله إبراهيم. تناول الباحث في المبحث المسمى بطبيعة الشخوص، إشكاليته في روايات صنع الله إبراهيم في نظرة سريعة دون الإمعان في التفاصيل.

## الشخصية الرئيسة (اللابطل) وطريقة عرضها

كان من المألوف في الروايات التقليدية «أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة والرابطة بين أشخاصها الآخرين، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية، يريد الكاتب أن ينعى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً، أو يقصد إلى إعذارهم في سلوكهم، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٣) وكان يجب عليها «أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة. يجب أن يكون لها أقارب ووراثة. يجب أن تكون لها وظيفة...، ثم يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه.» (روب جرييه، لا تا: ٣٥) قد كانت هذه الشخصية الرئيسة تكتسب صفتها لا من دورها فقط، بل من خصالها أيضاً؛ فلها عناصر مميزة لا

توجد لدى الشــخصيات الأخرى فى الرواية؛ علامة مميزة، ماض معروف، لقب، وصف جسدى، ووصف نفسى.

ولكن خلافاً للرؤى الســابقة فى رســم الشخصية الرئيســة أو البطل، أول ما يلفت نظر القارئ إلى رواية نجمة أغســطس هو غياب البطل، إذ نحن فى الرواية أمام ســارد أو رجــل عــادى هو نفس الكاتب، بحيــث تكاد تكون نجمة أغســطس عملاً يقف بين الرواية والترجمة الذاتية، وبين الرواية والريبورتاج الصحفى. إن الســارد هو الشخصية الأساســية المتواجدة طوال الرواية التى ليست فيها بطولة بالمعنى التقليدى الذى نعرفه فى القصص الواقعية أو ما يمكن أن يطلق عليه فى اللغة الفرنســية «Letype». (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٠)

إن هذه الشــخصية الرئيسة -الســارد- إنســان عادى، لا يحمل اسماً، وإنّ أيّاً من الأوضــاع الحوارية العديــدة التى يحفل بها النص الروائــى لا يتضمّن ذكراً لاسمه. وفى الحالات القليلة التى تفترض النطق به ينقلب الحوار إلى السرد ليبقى هذا الاسم مجهولاً خلافاً لما هو الأمر بالنســبة إلى بقية الشــخصيات فى الرواية. يقول الســارد: «عرّفنى بنفســه قائلاً إنه جوّال ويُدعى ذهــنى. وذكرت له اسمى بــدورى.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ١٥٦) ويظل حتى نهاية الرواية لا اسم له ولا عنوان. وفى مشهد آخر يتكرر هذا الأمر حينما يطلب شخص باسم جرجس اسم السارد وعنوانه كى يزوره فى القاهرة:

«...أخرجَ مفكّرة صغيرة بالية من جيبه وفتح إحدى صفحاتها مقدماً إياها لى:

- اكتب لى اسمك وعنوانك.

استندتُ إلى حافة الصندل وكتبت له اسمى وعنوان أحد أصدقائى.» (المصدر نفسه: ١٨١)

وقد عمد الكاتب إلى عدم ذكر اســم الشــخصية الرئيسة، ولعله كان متأثراً فى هذا الأسلوب بالروائيين الجدد فى الغرب، لأنه بإمكاننا أن نجد هذه التقنية فى بعض روايات كافكا، وناتالى ساروت، وميشــال بوتور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت وغيرهم، إذ أصبحت الشــخصية فى رواياتهم غير واضحة الملامح، أو بالأحرى كما يرى النقاد «لم تعد اليوم إلا ظلاً لنفســها حتى لو أن الاســم الذى ينبغى عليــه بالضرورة أن ينتحله،

يشكل للروائي شيئاً من الإحراج.» (إيف تاديه، ١٩٩٨م: ٥٢)

وإذا أردنا التعرف على سارد نجمة أغسطس نجد بعض صفاته وملامحه الداخلية من خلال بعض الحوارات، وفي تأملاته. وهو شاب غير متزوج؛ ونفهم هذا الأمر من قول صديقه سعيد، حينما يخاطبه قائلاً: «لا أدري لماذا لم تتزوج حتى الآن.» (إبراهيم، ١٩٨٠م، ٧٠) وأيضاً نفهم من تأملات السارد بأنه في الرابعة والعشرين من عمره: «سأل سعيد "تانيا" عن عمرها فقالت إنها في السادسة والعشرين. وفكرت أنها لو كانت أنقصت عامين من عمرها الحقيقي تكون في سن واحدة.» (المصدر نفسه: ١٠٥)

والسارد يقدّم نفسه على أنه صحفي يعمل في جريدة ما، دون أن يذكر اسم هذه الجريدة. وعلى سبيل المثال عندما ذهب إلى بيت الشباب للمبيت، يقرأ المسؤول عن البيت بطاقته، و يسأله عن عمله:

«فقلت إني أشتغل بالصحافة... قرأ البيانات المدونة في البطاقة وتوقف عند خانة المهنة الخالية: أنت قلت إنك تعمل...؟

قلت: صحفي. لم أكن أعمل عند إخراج هذه البطاقة.

سألني عن المجلة التي أعمل بها، فذكرت له اسم واحدة.» (المصدر نفسه: ١٧)

ويتكرر الأمر عندما يسأله شخص آخر اسمه ذهني عن عمله:

«سألني عما أعمل، قلت إني صحفي.

سألني باهتمام: فين؟

ذكرت اسم مجلة...» (المصدر نفسه: ١٥٦)

ولكن نفهم أنه لا يعمل صحافياً في صحيفة خاصة، بل يكذب ليبرّر وجوده في منطقة بناء السد، ويستفيد من هذه الصفة المختلقة لكي يجد تيسيرات وتسهيلات للإقامة، وللأكل، والانتقالات. وهو يقول صراحة في القسم الثالث: «تذكرت ما كنت أتجاهله دائماً وهو أن أول شيء سيتعين عليّ عمله عند عودتي إلى القاهرة هو البحث عن عمل.» (المصدر نفسه: ١٧٩ و ١٨٠)

ثمّ يظهر أنه سجين سياسي سابق:

«تحوّل إليّ ذهني وسألني عما إذا كنت دخلت السجن.

فوجئت بالسؤال وأجبت بالإيجاب.
قال: أنا بَرضُه حزَرت. اِمتى؟
ذكرتُ له التاريخ.
قال: أنا كَمان كنت معتقل.» (المصدر نفسه: ١٨٦)

نلاحظ أن المؤلف لايعطى القارئ معلومات عن السارد بشكل كامل، بل يتركها ترد شيئاً فشيئاً. فندرك فيما بعد أنه يحترف الكتابة، دون أن يتبين فحوى ما يكتبه أو الهدف من هذا العمل: «أخرجت قلماً وورقة وكتبت قليلاً. قرأت ما كتبته ثم مزّقت الورقة.» (المصدر نفسه: ٢٣) «عدت إلى الحجرة وتناولت مفكرتى. كان العرق قد بلّلها وأتلف بعض صفحاتها. فجلست فى الصالة وبدأت أنقل ما تلف فى صفحة نظيفة.» (المصدر نفسه: ٢٥)

إذا أردنا التوسع فى الكلام بالنسبة لهذه الشخصية فتجدر الإشارة إلى أن القارئ للرواية أمام موقف يتجلى فيه اغتراب الأنا- السارد، لأنه منذ البداية وطوال الرواية يبقى وحيداً. تبدأ الرواية بقوله: «... وقفت أتأمل الديوان الخالى... تحرك القطار دون أن ينضمّ أحد إلى قمرتى.» (المصدر نفسه: ٥) وهكذا نجده عاكفاً على ذاته، وينظر إلى زجاج النافذة فى القطار، ولكنه لا يرى غير الحقول الخضراء الخالية من أى إنسان، «أضيء نور العربة. وأصبحت النافذة مرآة سوداء لا تعكس غير وجهى.» (المصدر نفسه: ٧) وما أكثر المواضيع التى تشير وحدة السارد وإحساسه بها. لعلنا نكتفى بالإشارة إلى حديثه عن ميكل أنجلو عندما يتهمه سعيد بأنه كان منحرفاً شاذاً فيقول له السارد دفاعاً عنه إنه كان «مجرد إنسان وحيد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

لا شك أن الآمال بعد ثورة يوليو١٩٥٢م كانت قوية فى إنقاذ الشعب من الفساد والقمع، لكن المثقف المصرى قد أحس بالصدمة بعد إخفاق الثورة فى الوصول إلى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، مما أدى إلى شعوره بالغربة، وهو شعور جاء نتيجة المواجهة بين العالم الأمثل، والواقع المعيش، فأصبح يعيش عاجزاً تجاه النظم والمؤسسات السائدة التى تعطل إمكاناته وتمنعه من التمرد الحرّ الخلاق. وفى مثل هذه الظروف يبقى أمام هذا المثقف خياران: «إما الانسحاب من الواقع وتجنّب المواجهة والهرب

واللامبالاة واليأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمنى له، الأمر الذى يفسر نشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن، أو التناقض بين الذات والموضوع.» (عثمان، ١٩٨٢م: ٩٤)

وإن تأملنا مواقف سارد نجمة أغسطس نلاحظ أنه اختار الخيار الأول، لأن الشعور بالغربة يدفع الشخص إلى التجوال أو السفر «لما فيه من كشف عن حقيقة ذاته والتعرف إليها بعيداً عن العامة.» (العبدالله، ٢٠٠٥م: ٧٤) إنه مسافر ذو حقيبة قد جاء إلى أسوان ليتفرج، بل بالأحرى يريد أن يكون شاهداً لحدث أو لمشروع ضخم ملأت أخبارها الصحف. عندما يلقاه سعيد فى مستهلّ الرواية يبدى تعجّبه من ضخامة حقيبته قائلاً: «إنها تجعلنى أبدو كالمهاجرين.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٤٢)

إن أغلب العلاقات بين السارد والآخرين هى علاقات عابرة تفتقد الصداقة الوطيدة، والاستمرار، والعمق. فالآخرون يتواجدون ويتكلمون لكننا لا نجد تفاعلاً معهم. حتى علاقته ببعض الشخصيات أمثال سعيد وتانيا وذهنى، رغم عمقها النسبى فى مراحل من رحلة السارد، تختفى بسرعة سواء فى المجال الشعورى أو مجال الذكريات، ويبقى السارد وحيداً وتظل المسافة متواجدة بينه وبين الآخرين، ولا نجده يستخدم كلمة صديقى على الإطلاق. وإذا بحثنا عن مفتاح آخر يبين تمزق العلاقات بين الراوى والشخصيات، نلاحظ عدداً هائلاً من أفعال قال وقلت، وهذا طبعاً يعبّر عن ثرثرة الشخصيات وابتعادها عن مجال الفعل. إن الراوى لا يتكلم إلا عند الضرورة، والسؤال، والرد:

«سألنى ذهنى ونحن نشرب الشاى عما إذا كنت سأبقى طويلاً فى أبى سنبل.

أجبت: حسب الظروف.

– وحَتنزل فين؟

قلت: فى استراحة الشركة.

وتمنيتُ لو كنت واثقاً من ذلك حقيقة.

قال: وبعد كِده؟

قلت: بعد كِده؟ حارجَع.

قال: مش رايح السودان؟

قلت: السودان؟ لِيه؟

قال: المسافة بين أبوسنبل والحدود ما تزيدش عن ثلاثين كيلو.

قلت بعد فترة: ولو حَبيتُ أروح، ما مَعيش بَسبور.

ضحك قائلاً: ومين عاوُز بسبور عَشان يِعَدّى الحدود.» (المصدر نفسه: ١٦١-١٦٢)

فالحوار فى مظهره العام يكون مقتضباً، والإجابة على قدر السؤال وكأننا فى محضر رسمى، دون انطلاق فى الحديث، بل هو يسمع أكثر مما يتكلم وينقل الحوارات. ومن هنا تأخذ المسافة بينه وبين الآخرين بعداً آخر وهو الكذب الذى يمارسه السارد بعض الأحيان فى تعامله مع من حوله تعبيراً عن هذه المسافة التى بينه وبين الأشخاص، وتأكيداً لعدم اكتراثه ببعض ما يجرى حوله وعدم ثقته بالآخرين. والأمثلة عديدة فى الرواية؛ وفى مشهد عند وصول السارد إلى أبى سنبل يشتكى له العاملون من إهمال الصحافة لهم، فيقول لهم: «لقد جئت لأعطى الصورة الحقيقية عن العاملين فى هذا المكان النائى.» (المصدر نفسه: ١٩٠) وبعد دخوله فى غرفة الضيوف وشعوره بالجوع يقول مع نفسه فى سخرية جلية: «بما أنى قادم لإعطاء الصورة الحقيقية عن العاملين هنا فلا شك أنى مستحق عشاء على الأقل.» (المصدر نفسه: ١٩١) وعندما يبلغه عباس خبراً ليس للنشر، وهو سقوط لوح من الإسمنت على عامل روسى أدى إلى قتله، والمسؤول عن هذا الحادث عامل مصرى، يقول له السارد: «الأفضل أن أذهب إلى الهيئة بنفسى فربما كان هناك ما يصلح للنشر.» (المصدر نفسه: ١٣٨) ولكنه يخرج للبحث عن الهاتف ليتحدث إلى تانيا.

يمكن القول بأن الكذب فى المواقف السابقة يجسد العلاقة المتفسّخة بين السارد وبين الآخرين. وبإمكان القارئ أن يرى نفس المعاملة من قبَل الآخرين الحذرين من السارد أو المستخفّين به. والأمثلة عديدة لتأكيد هذا القول فى الرواية للكشف عن هذا الأمر وذلك فى الأوصاف التى يعطيها السارد عن نظرات الآخرين له، أو سلوكهم نحوه. نكتفى بنماذج منها:

«... اختلست النظر إلى السيدة التى كان يتحدث معها فرمقنى بنظرة عدائية وأنا أمر

من خلفه.» (المصدر نفسه: ٦)

«أحضر لی جرسون غاضب ساندوتشاً رديئاً من الفول وكوباً من الشای لا طعم له... أعطيته قرشاً هبة فاحتفظ به فی يده وهو يتطلع إليه فی استهانة. ورفع بصره إلیّ وقد ازداد وجهه غضباً. أعطيته قرشاً ثانياً وغادرت المقهی.» (المصدر نفسه: ١٨)

«سرت إلی ميدان المحطة فلم أجد اتوبيساً واحداً. وقال لی الناظر فی تجهّم إنه لا توجد سيارات الآن إلی الموقع.» (المصدر نفسه: ٢٤)

«استقبلتنا امرأة ضخمة ذات وجه جامد لا يعرف الابتسام.» (المصدر نفسه: ٩١)

وإذا كان الآخرون موضع الشک والحذر والاتهام من جانب السارد، فأصبحوا هم كذلک يحدّقون بوجه السارد أو يَتصور أنهم ينظرون إليه دائماً نظرة الحذر، والاستخفاف، ليزداد شعوره بأنه غريب ووحيد.

## الشخصيات الثانوية وطريقة عرضها

بعدما كان الروائی الحقيقی هو ذلک الذی يخلق الشخصيات و«تعامَل الشخصية فی الرواية التقليدية علی أساس أنها كائن حی له وجود فيزيقی؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٧٦) يبدو أنها أصبحت لا مكان لها فی روايات تيارالواقعية الجديدة، لأن «العصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحددی الملامح بل عصر الفرد الضائع فی غمار الناس.» (الهواری، ١٩٨٦م: ٤٣) وقد انتهی عهد الشخصيات النمطية التی تجسد فضيلة ما، أو نقيصة معينة، وتخرج من ماضيها بكيان نفسی وتسعی إلی أهدافها فی المستقبل.

ما يلفت النظر فی نجمة أغسطس هذا العدد الكبير من الشخصيات، الذی لا دور لأكثره فی الواقع، إلا أن وجودهم ضروری كی يتمّموا أجزاء من المشهد السردی أو الحواری. إن هذه الشخصيات بأسرها لا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية ولا نعرف شيئاً عن تاريخ ميلادها أو وضعها الاجتماعی أو الطبقی أو ماضيها الأسری أو المهنة التی تمتهنها.

هناك أولا مجاميع بغير أسماء، نعرفهم من خلال سلوكهم أو السارد هو الذى يقدمهم؛ كالسياح، والعمال المصريين والروس، والمهندسين، والجنود، ورجال المباحث العامة، وسائقى العربات، ومدير إدارة المركبات، ورئيس الصندل ومساعديه من الميكانيكيين، ومقاول الأنفار والفلاحين المتحمسين لمشروع السد، إلخ. ويتعرف السارد على جميع هذه الأشخاص طوال الرواية عبر الحديث العابر أو الرؤية والملاحظة، أو عبر الحذر والخوف من المطاردة (رجال المباحث) أو عبر الحوار للحصول على معلومات (السائقون والمهندسون).

وهناك ثانياً علاقات بأشخاص آخرين لهم أسماء محددة مثل: صبرى الذى يعمل فى مشروع بناء السد. وهو أول من التقى به السارد عند وصوله إلى منطقة السد العالى. وهو صديق قديم، لكنه لا يريد أن يعاود ما كانا يهتمان به فى الماضى معاً (النشاطات السياسية)، ولهذا سرعان ما تنتهى علاقته به ولا يأتى له ذكر بعد ذلك. وهناك البرديسى وهو مجرد خادم ولا يختلف عن محمود خادم الفندق، أو فقير خادم الاستراحة أو رمضان. وهناك عويس، ونبيل، وعباس، وفوزى مهندس التفجير، وسامية الصحفية، وصيام، وفاليرى. كما أن هناك أيضاً آخرون التقى بهم السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل مثل أحمد، وفهمى، وجرجس، ورفعت، وخليل، وشوقى.

إنهم جميعاً رغم اختلاف مستواهم الاجتماعى والوظيفى فى الرواية شخصيات ليس لهم ملامح غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة فى الخدمة أو فى بناء السد أو فى نقل المواد الأثرية فى المعابد. فلا يوجد وصف مستفيض لجميع هذه الشخصيات، وليس ثمة علاقة حميمة ومتطورة بينهم وبين السارد. وهم جميعاً مجرد مصادر للمعلومات كخليل مهندس الآثار الذى يلقاه السارد فى أبى سنبل ويتحدث للسارد عن تاريخ رمسيس الثانى وباقى الفراعنة. وفهمى الذى يجيب على أسئلة السارد حول أسماء الأماكن التى يمرون عليها فى الطريق إلى أبى سنبل.

ومقابل الشخصيات السابقة نجد شخصيات أكثر أهمية، ودورها أكثر وضوحاً. لهذه الشخصيات عمق أكبر وعلاقة أشد خصوصية مع الأنا السارد. إن أول هؤلاء هو سعيد الصحفى؛ ويكاد يكون الشخص الأول فى الرواية من حيث مرافقته المستمرة

للسارد فى الجزء الأول من الرواية. ونعلم عن سعيد بأنه قد أصبح أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية وتزوج وله ولدان. (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣١) وقد كان له فى الماضى بعض نشاطات ونضالات سياسية:

«سرنا ونحن نتبادل الذكريات. ومررنا بجندى بوليس حربى ذكرنا بحرس الجامعة.

قلت: هل تذكر الليلة التى قضيناها فى قسم البوليس؟

انفجر ضاحكاً وقال: وجعلنا ندق الجدران ونصيح إننا محتجزون بلا قانون وأننا نريد النيابة. تصور.

تذكّرنا أستاذ القانون الدستورى الذى كان مصراً على الاحتفاظ بطربوشه رغم أن الثورة ألغت الطرابيش. وكان يحاضر بلهجة فخمة ضاغطاً على مخارج الألفاظ ونهايات الجمل كأنه يتكلم فى البرلمان.

قال سعيد: لقد رأيته أخيراً بلا طربوش ثملاً مهدماً.» (المصدر نفسه: ٣١)

أما الآن فبات سعيد عديم الثقة فى كل شىء، فهو شخصية محبطة جاء إلى السد ليكتب بعض المقالات عن وتيرة بناء السد. يقول للسارد: «أنا آت هنا بأمل وحيد. أن أعيش بضعة أيام خارج كل ما ترمز إليه القاهرة. أظنك رأيت تلك النشوة المتشنجة التى تظهر على وجوه بعضهم عندما يرد ذكر السد العالى؟ كأنما جفّت أرواحنا ولم تعد قادرة على الوقوف بمفردها ولا بد من تعليقها على شىء.» (المصدر نفسه: ٤٥) إنه يعيش اغتراباً مكانياً عن القاهرة وينتهى الأمر به بالعودة إلى القاهرة بعد مرضه والخوف من انتشار الوباء فى منطقة السد. فلقد ساعدت هذه الشخصية السارد فى الحصول على مسكن أثناء إقامته فى أسوان، كما وفّر له سبل الانتقال والالتقاء بالمسؤولين، وكان بينهما فى غرفتهما المشتركة أحاديث حول الماضى والسخط على الحاضر.

أما الشخصية الثانية التى تعبر عن علاقة حميمة مع السارد فهى تانيا السوفيتية. وقد نشأت بينهما علاقة حب سرعان ما تحولت هذه العلاقة إلى ممارسة الحب، وتصل حماسة السارد إلى حد إعلان رغبته فى الزواج منها: «قررت أن أذهب إلى تانيا وأعرض عليها الزواج.» (المصدر نفسه: ١٤٢) ومن خلال حوار حميم بين السارد وهذه الشخصية نحصل على معلومات قليلة عنها، ولكنها تختفى تماماً من وجدان السارد ومن

أحداث الرواية، ولا إشارة إليها من قريب أو بعيد ولو بشكل عابر.

وهناك شخصية ثالثة جرى بينها وبين السارد حوار ذو عمق ودلالة، وهى شخصية ذهنى التى يتعرف عليها السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل. وهو سياسى ملاحَق من قبل المخابرات، هرب إلى السودان، ثم اتجه إلى الكونغو. وقد دعا ذهنى السارد أن يرافقه فى رحلته ولكن السارد اعتذر عن هذه الدعوة. ولعلنا نحس جانباً من تعاطف السارد معه عندما قام بإعطائه «كل ما تبقى لدىّ من طعام.» (المصدر نفسه: ١٨٦) ولكن سرعان ما يختفى ذهنى كذلك كبقية الشخصيات فى هذه الرواية ولا تحقق أية علاقة مستمرة.

إذن لا توجد فى رواية نجمة أغسطس شخصيات نامية تتطور وتنمو قليلاً قليلاً، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، مثلما كنا نعهد ذلك فى الروايات الواقعية. إن الأحداث فى الرواية المصرية عامة كانت تستهدف تجسيداً فنياً لهموم ومعاناة الحياة المصرية فى الفترات المتوترة قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية، وكانت الروايات تعطى القراء اعتقاداً بأن الشخصيات قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، وكانت الشخصيات تتطور فى القصة، وقد تتغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث. كما هو الحال بالنسبة للبطل الذى كان يقع فى مواجهة الظروف التى يوجد فيها، وعليه أن يقوم بالسعى لإثبات جدارته وتحقيق ذاته.

لكن صنع الله إبراهيم يجتنب السرد السائد الذى يتسم فى الأغلب بتقديم أوصاف مسهبة و منحازة للشخصيات الرئيسة وغير الرئيسة، عن طريق الأوصاف المحايدة التى تقدم الشخصيات كما هو، فيصف ما يراه من زاويته، كأنه عين كاميرا، ومن ثم يكاد يتميز جميع صفات الشخصيات التى ينقلها الكاتب بصفات بصرية، تجعلهم حاضرين أمامنا، مثلما يعبر عنه النص التالى: «رأيت عجوزاً أجنبياً يرتدى قميصاً مخططاً ويأتى بحركات غريبة. تقدم بحذر من صراع الباب ودار معه إلى الخارج. وواصل المصراع دورانه وإذا بالعجوز يقفز منه إلى الداخل وهو يلهث.» (المصدر نفسه: ٨٤)

وقد استعارت الرواية هذه التقنية من السينما فأصبح فى الرواية شىء يشبه الكاميرا التى تنقل الصور نقلاً محايداً. وهذا الشىء هو ما يسميه عبدالرحيم الكردى:

"العاكس"[1]. وفى هذه الحالة قد يكون الراوى نفسه عاكساً، بل إن العاكس يأخذ من الراوى أهم ميزة فيه وهى رؤية الأشخاص والأشياء من خلال عينيه. لكن العاكس مجرد مرآة تُمكن القارئ من أن يجد موقعاً بين الأحداث، كأنه يشاهد فيلماً تسجيلياً، تتتابع فيه اللقطات، أى إنه يقترب أكثر من الموضوعية. (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٣٥-١٣٦)
و الأمثلة على ذلک فى نجمة أغسطس كثيرة، نأتى بنماذج منها:

«انتبهت إلى شخص أنيق ذى ملابس كاملة وقف إلى جوارى مباشرة. كان يغطى حذاءه بغطاء من الجلد يصعد إلى ركبتيه فيحميه من التراب. وإلى جواره وقف شاب فى قميص وبنطلون.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٢٩)

«جلسنا خلف كهلين متأنقين كانا يتبادلان حديثاً هادئاً به شيء من الكلفة. وكان أحدهما يرتدى عوينات طبية سميكة سوداء اللون وتتصاعد منه رائحة عطر أولد سبايس.» (المصدر نفسه: ٩٨)

«رأيت زنجياً فارع الطول يقترب من أحد الباعة واضعاً يده فى وسطه باستعلاء. كان يرتدى جلباباً أبيض يصل إلى قدميه الحافيتين. وكان شعره طويلاً يتدلى على كتفيه مجدلا فى ضفائر رفيعة للغاية. وبرزت منه عصا حديدية غريبة الشكل. وحول خصره التف حزام عريض من الجلد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

والمتأمل فى المقاطع السابقة يلاحظ أن رواية نجمة أغسطس قد اقتربت من الرواية الواقعية الأمريكية عند همينجواى الذى كثرت المقارنة بين رواياته وفن السينما. إن لجوء صنع الله إبراهيم إلى لغة السرد الفيلمى فى رسم الشخصيات إقرار باستعصاء اللغة الروائية التقليدية عن التقاط المشاهد اليومية العديدة ونقلها إلى القارئ فى صورتها النابضة. ويبدو أيضاً أن الكاتب كان متأثراً بأمثال فولكنر، ودوس باسوس، وداشيل هامت، لأن «هؤلاء ما كانوا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم، بل يتتبعون الوصف الموضوعى للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات، تاركين للقارئ الاستدلال على السلوک، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها. وعلى القارئ فى استخلاص مغزاها جهد كبير.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٠)

1. reflector

وأما بالنسبة للعنصر النسائي في الرواية فلا تظهر النساء كشخصيات ذات دور أساسي، ولم يتطرق الكاتب لعواطف الرجل تجاه المرأة، باستثناء تانيا الروسية التي يبدي السارد تعاطفاً معها. فنقرأ عن فتاة الدرج أو فتاة جلد النمر أو إفريقية أو فرنسية:

«سمعنا دقات متلاحقة فوق الدرج فتحولنا نرقب فتاة أوروبية تهبط.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣٩) «ظهرت فتاة الدرج عند الباب.» (المصدر نفسه: ٤٠) «أقبل فوج من السائحين من الخارج وارتموا على المقاعد وهم يلهثون. كانت بينهم أفريقية... قال سعيد إنها تشبه القشطة السوداء ووقفت أخرى فرنسية إلى جوار المروحة الكهربائية... وقفت فتاة جلد النمر فجأة واتجهت إلى السلم المؤدي إلى الطابق الأعلى...» (المصدر نفسه: ٨٤)

ويكون هذا النزوع الظاهراتي في وصف الشخصيات متسقاً مع اتجاه عام في الفنون الطليعية المحدثة، هو تشيؤ الإنسان، وهو اتجاه مضاد لما كان سائداً في الرواية الواقعية التقليدية، أي إن النقل الأمين والفوتوغرافي للأشخاص ليس إلا من ناحية إبراز ميكانيكية الحياة في مجتمع تستعمل حكومته من ناحية التكنولوجيا في بنائه ومن ناحية أخرى تستغلّ الاشتراكية للوصول إلى أهدافها الشخصية، فلم يبق إلا أناس قد فرغوا من إنسانيتهم.

## النتيجة

سعى صنع الله ابراهيم في روايته إلى الاقتراب من الواقع أكثر فأكثر، وركز في الرواية على الحياة الخارجية برؤية واقعية جديدة تختلف عن واقعية السابقين. ومن هذا المنطلق اختار الروائي شخصيات روايته من الواقع، ولكنه عرضها بطريقة مختلفة عما كان مألوفاً في الروايات الواقعية التقليدية، إذ اختفى البطل في نجمة أغسطس، والشخصية الرئيسة هو السارد المغترب الذي لا يحمل اسماً، وليس له عنوان أو ملامح خارجية؛ لا تتطور بل تبقى غير نامية؛ كما هو الحال بالنسبة لسائر الشخصيات التي ليس لبعضها دور أساسي ولا ملامح لها غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة إلى جانب بعض الشخصيات التي لها دور أكثر أهمية و وضوحاً في الواقع، ولكن الروائي يتعامل

معها على أساس أنها شخصيات لا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية، اختفى منها الوصف النفسي، فباتت مسطّحة.

## المصادر والمراجع


إبراهيم، صنع الله. (١٩٨٠م). نجمة أغسطس. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الفارابي.

إيف تادييه، جان. (١٩٩٨م). الرواية في القرن العشرين. ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). المصطلح السردي (معجم المصطلحات). ترجمة عابد خزندار. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بن شيخ، جمال الدين. (٢٠٠٨م). معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرنكفوني المغاربي. ترجمة مصباح الصمد. ط ١. بيروت: (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

خشبة، سامي.لا تا. مصطلحات فكرية. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

خليل، إبراهيم. (٢٠١٠م). بنية النص الروائي. ط ١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

روب جرييه، ألان. لا تا. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. لا ط. القاهرة: دار المعارف.

زيتوني، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. ط ١. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

زيما، بيير. (١٩٩١م). النقد الاجتماعي. ترجمة عايدة لطفي. ط ١. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

العبدالله، يحيى. (٢٠٠٥م). الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية). ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عثمان، اعتدال. (١٩٨٢م). «البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء». مجلة فصول. المجلد ٢. العدد ٢. صص ١٠٢-٩١.

الكردي، عبدالرحيم. (٢٠٠٦م). السرد في الرواية المعاصرة. ط ١. القاهرة: مكتبة الآداب.

مرتاض، عبدالملك. (١٩٩٨م). «في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)». مجلة عالم المعرفة. العدد ٢٤٠.

هلال، محمد غنيمي. (١٩٩٧م). النقد الأدبي الحديث. لا ط. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الهواري، أحمد إبراهيم. (١٩٨٦م). البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط ٣. القاهرة: دار المعارف.

وهبة، مجدي. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. لا ط. بيروت: مكتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٨٦ ـ ٦٩

# دلالة السيميائية في قصيدة "لامية العرب" للشنفرى "دراسة وتحليل"

شهريار همّتي*
جهانگير اميري**
مهدي پورآذر***

## الملخص

ممّا يميز اللغة الأدبية عن غيرها من اللغات العادية احتواء اللغة الأدبية على سمات وعلائم لغوية ترمز إلى دلالات ورموز معنوية طريفة. إنّ وجود هذه السّمات اللّغوية في اللغات الأدبية يرتقي بمستواها التعبيري ويزيد من طاقاتها الإيحائية بحيث يعود بإمكان القارئ فهمها وتفسيرها من منظور جديد بعد توظيفه السمات والدلالات اللفظية التي تحفّ بالنصّ الأدبي وتمنحه طاقة دلالية مخصّبة لا تستنفد حيويتها وديناميكيتها عبر القرون والأعصار وممّا له دورٌ هامٌ في عملية استيعاب النصّ الأدبي استجلاء طرائفه وجماليته والكشف عن العناصر الفنية التي أعطت على النصّ الأدبي رمزيتها وسيميائيتها؛ إذن يمكن القول إنّ الاتجاه السيميائية في مطالعة النّص الأدبي يُعدُّ من أهمّ الصيغ والآليات اللغوية التي يستخدمها اللغويون لخرق الحواجز والتّوغل في أعماق النصّ.

يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفي – التحليلي أن يدرس "لامية العرب" للشاعر الجاهلي الشنفرى مستعيناً بالسيميائية التي حظيت باهتمام شديد من قبل علماء اللغة في الآونة الأخيرة. من النتائج التي توصلنا إليها عبر هذا البحث هي أنّ الدراسة السيميائية تساعد على استقصاء الجماليات الخفية في قصيدة الشنفرى وكشف الكنوز المعنوية المختبئة في تضاعيفها؛ فتنطوي عناصر السيميائية في اللامية على ما يلي: البيئة القبلية، والترحال، وبيئة الوحوش، والذئب، وتحمّل المشاق، والنّفس الأبية.

الكلمات الدليلية: الشنفرى، لامية العرب، السيمائية، الحياة الصعلوكية، الحياة القبلية.

*. أستاذ مشارك بجامعة رازي، إيران. Sh.hemati@yahoo.com
**. أستاذ مشارك بجامعة رازي، إيران. jamiri@razi.ac.ir
***. طالب الدكتوراه بجامعة رازي، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/٢٥ش

## المقدمة

«نظم فی العصر الجاهلی عدد من الشّعراء الکبار قصائد رائعة بروی اللّام، من أبرزهم امرؤالقیس، وزهیر بن أبی سلمی، وعنترة، وکعب بن زهیر إلّا أنّ أسماها منزلة وأکثرها شهرة هی قصیدة لامیة أنشأها الشنفری. کفاها فخراً واعتزازاً أنّها وحدها سمیت بـ"لامیة العرب" دون غیرها. ذلک لأنّها تمثّل العرب وأمجادها وقیمها جملة وتفصیلاً.» (حفنی، لاتا: ۷)

«استقطبت هذه القصیدة اهتمام الباحثین والناقدین منذ أقدم العصور والسبب فی ذلک یعود إلی ما تتمیز به القصیدة من غزارة الألفاظ وجودة السبک والطاقة التصویریة الهائلة التی تجسّد الحیاة الجاهلیة بکلّ ما فیها من القیم والمثالب أمام ناظری المتلقی.» (الشنفری، ۱۹۹۱م: ۱۹) «لقد لفتت القصیدةُ اللامیة للشنفری انتباهَ المستشرقین أیضاً فإنّهم أکبّوا علی القصیدة یتناولونها بالدّرس والتحلیل ویترجمونها إلی مختلف اللغات الحیة والذی زاد من إعجابهم بهذه القصیدة أنّهم وجدوا فیها تصویراً صادقاً ودقیقاً لحیاة العرب البدویة یستمدونه کنوافذ للتّسرب فی بواطن حیاة العرب أسرارها وخبایاها.» (خلیف، ۱۹۸۲م: ۱۸۱) «ظنّ البعض أنّ القصیدة لخلف الأحمر ولیس للشنفری.» (المصدر نفسه: ۱۷۹-۱۸۱) «ولکن واجه هذا الرأی بالرفض من قبل العدید من الباحثین الذین اعتبروه رأیاً لاینسجم مع المعاییر العلمیة ووصفوه بالسطحیة والرکاکة.» (المناعی، ۲۰۰۶م: ۷۸) کما أشرنا إنّ هذا المقال یحاول تحلیل قصیدة "لامیة العرب" للشنفری ضمن الإجابة عن السؤالین التالیین:

۱. ما هو أهمّ الدلالات السیمیائیة فی قصیدة "لامیة العرب"؟

۲. هل تعکس القصیدة خصائص الشاعر وبیئته فی ضوء الإیحاءات السیمیائیة؟

أهمّ الدلالات السیمائیة التی استخدمها بقصیدته هی القبیلة، والتّرحال، وبیئة الوحوش، والذئب والنفس الأبیة.

من المفترض أنّ قصیدة اللامیة للشنفری تعکس حیاة الشاعر وبیئته فی ضوء الدلالات السیمیائیة.

## الدراسات السابقة

سبق أن أشرنا إلى أنّه لقد تمّت حول هذه القصيدة ومبحث السيمياء دراساتٌ عديدةٌ قيمةٌ استفدنا منها كثيراً، ومن أهمّها:

١. يتناول سيد محمد موسوى بفرويى فى مقالته المعنونة بـ "دراسة نقدية فى تسمية لامية العرب" القصيدة بمقارنة قصيدة زهير بن أبى سلمى والنابغة الذبيانى مع النقد والتحليل فى المعنى والمحتوى.

٢. يدرس محمدرضا هاشملو والآخرون فى مقالهم تحت عنوان "آيا انتساب لامية العرب به شنفرى درست است؟" هذه القصيدةَ مستعيناً بآراء الناقدين والعلماء.

٣. تحاول آفرين زارع وطاهره طوبايى فى مقالهما المعنون بـ "تحليل سيمائى لرائية ابن‌العرندس ومقارنتها مع أشعار معاصريه" البحثَ عن أسباب نجاح هذه القصيدة خلال دراسة سيميائية تحليلية مقارنة بينها وبين أشعار معاصريه.

٤. يكشف محمد خاقانى ورضا عامر فى مقالهما المعنون بـ "المنهج السيميائى: آلية مقاربة الخطاب الشعرى الحديث وإشكالياته" عن أهمية المنهج "السيميائى" فى الدراسات الأدبية للنصّ العربى الحديث.

هذا غيض من فيض البحوث والدراسات التى أنجزت حول القصيدة والمبحث السيميائى، ونحن لم نتوان جهداً فى مراجعتها والإفادة منها لإعداد هذا المقال إلّا أنّ كثرة البحوث وضخامة الدراسات التى تمّت حول القصيدة لا تمنعنا من أن نقول بأنّ القصيدة لم تستوف بعدُ حقّها من الدراسات الحديثة فى مجال النقد واللغة. نحن لم نتهاون فى مراجعة هذه البحوث والإفادة منها لإعداد مقالنا هذا. نريد التوغل والغوص فى خضم القصيدة عبر التنقيب عن القشور الدلالية لها ليتمّ الكشف فى نهاية المطاف عن التناغم والتناسق الموجود بين الرموز الدلالية ومدلولاتها قبل الدّخول فى صميم البحث. نرى أنّه من الأنسب أن نتطرّق فى البداية إلى مفهوم السيمائية كحقل من الحقول المعرفية فى إطار الدراسات اللغوية الحديثة.

## الإطار النظری

### السیمائیة

«مصطلح السيمائية اختاره علماء اللغة العرب ليقابل كلمة "Semiotics" المأخوذة من أصل يونانی، فالأصل اليونانی كان يدخل فی حيز المصطلحات الطبية التی تدلّ على أسلوب خاصّ يعالج به المرضی عن طريق فحص علائم المرض من شحوب اللون والحمّی وتحليل عينات من بَول المريض أو دمه. هذا الاتجاه الطبی أدّی تدريجياً إلى نشوء هذا الاتجاه الطبی وصار مصدر إلهام لنشوء علم السيمائية لدی علماء اللغة ووسائل الأعلام إلا أن بواكير هذا العلم لم تظهر إلا فی أوائل القرن العشرين.» (قائمی‌نيا، ١٣٨٩م: ٣٨) «حيث أرسی علماء من أميركا وسويسرا قواعد السيمائية وأسّسوا ركائزها. كان فردينان سوسور "Sosor Ferdinand" وجارلز ساندرز "Charlz Sanders" من أبرز روّاد ومبدعی هذا العلم. تقوم السيمائية على ركيزة أساسية هی أنّ اللغة عبارة عن منظومة مكوّنة من العلامات والرموز الدلالية تترابط ربطاً فسيفسائياً إلّا أنّ العلماء الأوائل تعدّدت مذاهبهم ومناحيهم فی هذا العلم فبينما أخذ منهج العالم اللغوی الشهير بيرس طابعاً فلسفياً اصطبغ مذهب سوسور بصبغة لغوية واضحة بحتة أسفرت أخيراً عن علم السيمائية بمفهومه الحديث الذی لعب دوراً هاماً ومفصلياً فی الدراسات اللغوية.» (المصدر نفسه: ٤٥) «يری سوسور أنّ السيمائية هی علم يقوم بدراسة الوظيفة التی تمارسها الرموز الدلالية فی الحياة الاجتماعية وعلم اللغة يعدّ من أهمّ وأبرز فروعه.» (چندلر، ١٣٨٧م: ٢٥-٢٦)

«فاللغة فی منظور سوسور عبارة عن منظومة متكاملة من العلائم التی تعبّر عن المعانی وتأتی كلّ علامة قائمة على الوضع والاعتبار.» (احمدی، ١٣٨٠م: ١٥) «على سبيل المثال كلمة الشجرة هی علامة وُضعت لتدلّ على المعنی الذی يعرفه الناطقون بلغة الضاد. من جهة أخری اعتبر سوسور كلّ علامة من العلائم اللغوية مشتملة على الشيئين هما الدّال وهو الجزء الصوتی والمدلول وهو الجزء المعنوی.» (سجودی، ١٣٩٠م: ١٢-١٣) «من المؤكد أنّه ليس الدال ولا المدلول بوحدهما العلامة اللغوية بل العلاقة البنيوية الوثيقة التی تربط بينهما هی التی تشكّل النواة الرئيسية للعلامة أخذاً بنظر الاعتبار أنّ

العلاقة بين الدال والمدلول كما أسلفنا توّاً تقوم على أساس الوضع والاعتبار وليس التكوين أو ما شابه ذلک.» (مکاريک، ١٣٩٠م: ٣٢٧)

«فالعلائم اللغوية فی رؤية سوسور لا تدلّ على أی معنىً فی حدّ ذاتها بل تكتسب معناها عبر وضعها داخل منظومة لغوية شاملة وتوظيفها فی مختلف الحالات الدلالية التی تعمل على تحديد الإطار المعنوی للعلائم كالتباين والترادف والمقارنة وما إلى ذلک من الحالات الدلالية.» (المصدر نفسه: ٣٢٨) للعلامة عند بيرس مفهوم أكثر تعقيداً فهو يقول بهذا الصدد: «العلامة فی رأيی عبارة عن فعل أو أثر جاء حصيلة للشراكة المنسقة بين ثلاثة أشياء هی: صورة للعلامة، دلالة العلامة والعلاقة بينهما.» (أحمدی، ١٣٨٠م: ٢٣)

«يمكن القول إنّ السيميائية من العلوم التی توظّف لتحليل النصوص واستجلاء الدلالات من خلال إزاحة القناع عن وجوه العلائم أو الرموز اللغوية. كما يمكن اعتبار السيميائية العملية اللغوية التی يتمّ بها التنقيب عن البنى التحتية للمعانی فی ظلّ دراسة وتحليل الدلالات الصورية والظاهرية للغات.» (حمداوی، ١٩٩٧م: ٧٩) من هذا المنطلق ثمّة ارتباط وثيق بين السيميائية واستيعاب المفاهيم والمداليل. ذلک لأنّه يتمّ البحث فی السيميائية عن كيفية دلالة الألفاظ التی هی بمثابة الرموز والعلائم على مداليلها ومعانيها. «وحسبما قاله "إيكو" أنّه لايتمّ دلالة شیء على شیء إلّا لمن هو واعٍ بالرموز الدلالية بينهما.» (إيكو، ٢٠٠٠م: ١٣)

### لغة الشعر

«قبل أن نتطرق إلى دراسة القصيدة من المفيد أن نشير إلى أنّ لغة الشعر قد تختلف عن اللغة المعيار.» (أحمدی، ١٣٨٠م: ٧١) «فاللغة فی النصوص الأدبية شعراً كان أم نثراً، لغة غير مباشرة يتمّ فيها إيصال المعانی إلى المتلقی عبر الصناعات الأدبية وجماليات البلاغة. ولذلک استيعاب لغة الشعر أو النثر يتطلّب تجاوز الطرق المعهودة والمألوفة فی إلقاء المعانی العادية والروتينية.» (پاينده، ١٣٨٨م: ١٦٥) «فی الحقيقة يكون الشعر محاولة جادّة لإيصال المعنى بالأساليب التی تتخطى الأطر الدلالية للّغات

المألوفة والشائعة.» (أحمدی، ١٣٧٤م: ٥٢٨) فما أدقّ ما قاله هيدغر "Hideger" فی هذا المجال. حيث قال: «إنّ الإشارات الموحية التی تحملها لغة الشعر فی طياتها رغم غموضها وإغلاقها تفصح عن أسرار خافية وبأسلوب يكتنفه الغموض والتعقيد.» (المصدر نفسه: ٤٦) وما قاله عين القضاة الهمذانی حول اللغة الشعرية يزوّدنا برؤية جديدة فی هذا المضمار، فهو يقول: «الشعر مرآةٌ، من نظر إليها رآی صورته فيها فمن قال إنّ الشعر ليس له معنی سوی المعنی الذی أراده شاعره فكأنّه قال إنّ المرآة لا تعكس إلّا صورة صانعها الذی نظر فيها لأول مرة.» (المصدر نفسه: ١٣٦)

«من هنا يمكن القول بأنّ الشعر هو انطلاقة من معنی واحد إلی معانٍ رحبة موسّعة كلّ معنیً يفتح الطريق لمعانٍ أخری قد تكون المعانی باهتة اللون خافية الملامح يصعب استيعابها اللّهم إلّا لمن كان له نظرة ثاقبة ورؤية مستنيرة وفكرة متوهّجة واعية.» (حق‌شناس ولطيف عطاری، ١٣٨٦م: ٣٣)

## القسم التحليلی

### دراسة سيمائية فی قصيدة "لامية العرب"

تبدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة تغزلية والوقوف عند الدّمن والأطلال يتحدث الشاعر ضمنها بأسلوب خيالی وفی أجواء نوستاليجية عن حبيبته والآثار المتبقية عنها ومن ثمّ ينتقل إلی صميم الموضوع. ولكنّ الشنفری لايلتزم بهذه السّنة الشعرية بل يبدأ قصيدته ببيت يشعر بِه أبناء قبيلته بعزمه علی الرحيل قائلاً:

أَقِيمُوا بَنِی أُمِّی صُدُورَ مَطِيكُمْ فَإِنِّی إِلی قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

إنّ الأسلوب الانزياحی الذی استخدمه الشاعر لم ينته عند هذا الحدّ بل تعدّاه حيث خاطبَ أبناء قبيلته بلفظة "بنی أمی" ونسبهم إلی أمّهم فی حال أنّ العرب كانت تعزو الأبناء إلی آباءهم ولا أمهاتهم.

«يبدو أنّ الشاعر أراد بهذا الخطاب استخفاف قومه والحطّ من شأنهم كأسلوب للتعبير عن سخطه واستياءه أمامهم.» (حفنی، لاتا: ٨)

من الملاحظ أنّ الشاعر بدأ قصيدته بالفعل الذی هو "أقيموا"، ولكنّ لم يقصد الشاعر

بهـذا الأمر دعوة قومه إلى الرحيل لأنّه هو الـذى عزم على الرحيل دون قومه إلاّ أنّه أراد بذلک أن يلمح إليهم أنّ قوم الشـنفرى بعد رحيل الشاعر لن يطيب بهم المقام ولن يشعروا بالسعادة والكرامة.

فَقَدْ حُمَّـتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْـلُ مُقْمِرٌ    وَشُـدَّتْ لِطِياتٍ مَطَايـا وَأَرْحُـلُ

«كرّر الشاعر فى هذا البيت عزمه على الرحيل وفى استخدامه "والليل مقمرٌ" دلالة على أنّه على أهبة الاستعداد لمغادرة القبيلة وليس هناک عامل يثنيه عن الذهاب فإنّه حزم أمتعته والقمر مضيىء وبإضاءته أنار الطريق للسفر. يذكر أنّ ثمّة من يعتقد أنّ عبارة "والليل مقمر" لا يحمل معناه الحقيقى بل إنّها تعنى أنّ الشـاعر يعيش حالة فراغ البال ورباطة الجأش وسـكون النّفس فلا تعتريه حالة النّدم أو الارتباک.» (حفنى، لاتا: ٨) وقد تكرّر المعنى نفسه فى الشطر الثانى. لقد أضفى الشاعر على البيت شحنة كبيرة من الشعور بالاعتداد والتعجرف فالشاعر يتحدّث وكأنّه يهدد أبناء قبيلته أنّه لو رحل عنهم لحلّت بهم المصائب عن أيمانهم وعن شمائلهم.

وفى الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى    وَفِيهَـا لِمَـنْ خَـافَ القِلَى مُتَعَـزَّلُ
لَعَمْرُکَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِىءٍ    سَـرَى رَاغِبـاً أَوْ رَاهِباً وَهْـوَ يَعْقِلُ

«يذكر الصعاليک فى العصر الجاهلى لم يحتلّوا منزلة سامية بل كانت القبيلة تطردهم وتناصب لهم العداء لسـواد لونهم ووضاعة نسـبهم.» (البسـتانى، ١٩٩٨م: ١٨١) كان الشـنفرى ابن جارية سوداء «وَزعم بَعضهم أَن الشـنفرى لقبه وَمَعْنَاهُ عَظِيم الشّفة وَأَن اسْمـه ثَابت بن جَابر وَهَذِه غلط كَمَا غلط الْعَينِى فِى زَعمه أَن اسْمه عَمْرو بن براق بِفَتْح الْبَاء وَتَشْدِيد الرَّاء الْمُهْملَة.» (البغدادى، ١٤١٨هـ: ٣/٣٤٣)

لقد سمّت القبيلة الشـنفرى ومن انخرط فى سـلكه من الصعاليک بالأغربة لسواد بشـرتهم وقبح منظرهم. ومـا لقيه الصعاليک مـن الاحتقـار والازدراء أثار الأحقاد والضغائن عندهم وملأ نفوسهم نفوراً وكراهية، وأذكى فى قلوبهم نيران العداوة والبغضاء. والمشاعر العدائية التى أضمرها الصعاليک تجاه القبيلة، طغت على السطح وجاءت فى الواجهة حيث إنّهم جاهروا بالمعاداة وصرّحوا بالوقوف فى وجه القبيلة فى أشـعارهم. «الصعاليـک لم يأملوا فى العودة إلى القبيلة إذ أنّهم اعتبروا عناصر غير المرغوب فيها

الرئيسية التى تتميز بها أفكار الشاعر ونفسيته الأبية. والدلالة السيماوية التى تحملها هذه المفردة هى عبارة عن نزوع الشاعر إلى التمرد على العصبيات القبلية وتقاليدها الظالمة.

وَإنْ مُـدَّتِ الأيدِى إلى الزّادِ لَمْ أكُنْ        بَأَعْجَلِهِـمْ إذْ أَجْشَـعُ القَـوْمِ أَعْجَلُ
وَمَـا ذَاكَ إلّا بَسْـطَةٌ عَـنْ تَفَضُّلٍ        عَلَيهِـمْ وَكَانَ الأَفْضَـلَ المُتَفَضِّـلُ

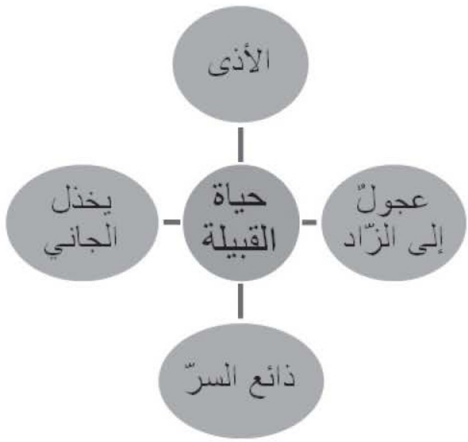
كما رأينا افتخر الشنفرى فى المقاطع الشعرية السابقة بكونه شجاعاً أبياً لم يخضع أمام تقاليد القبيلة الجائرة لكنّه فى هذا المقطع يفتخر بالمناعة والعفة. الشجاعة والمناعة هما صفتان بارزتان يتسم بهما الصعاليك الذين يحيون حياة التنقل والرحال. فالصعلوك الذى يخالط الوحوش ويعيش فى أحضان الصحراء المقفرة والمليئة بالأخطار ولا يدرى ماذا يخبّئ له القدر لا بدّ أن يتحلّى بالشجاعة والأنفة. أضف إلى ذلك أنّ الشخص الكريم الذى يحتجّ على السنن القبلية الجائرة ويريد الحفاظ على القيم والمُثل لا يليق به أن يكون جشعاً وطمّاعاً بل يطيب له أن يكون ذا نفس منيعة وطبع عفيف. حاول الشنفرى حسبما رأينا فى الأبيات السابقة أن يوضّح لنا معالم شخصيته عن طريق المقارنات والمقابلات التى أجراها بينه وبين قبيلته.

فإنّ قصيدة الشنفرى أشبه ما يكون بحلبة السباق التى ينافس الشاعر فيها قبيلته والفائز فى هذا السباق يكون دائماً هو وليس القبيلة. فإنّه يخرج فى نهاية المطاف متحلياً بصفات الشجاعة والترفّع كما يصف أبناء قبيلته بالجبن والذلّ والجشع والملفت للانتباه أنّ الشاعر لم يتحدث قطّ عن شرف الأصل وكرم المحتد لأنّه لا يعتبر التفاضل فى النسب مدعاة للفخر والاعتزاز ثمّ أنّ الصعاليك لم ينتموا إلى أسرة شريفة حسب المعايير الجاهلية حتى يتفاخروا بها.

لقد استجمع الشاعر قواه لإثبات ذاته وإعطاء صورة واضحة عن شخصيته الفذّة وصفاتها النبيلة من الشجاعة، والعفة، والأنفة، والقناعة من جهة وبذل أقصى جهوده لرسم صورة مشوهة فاضحة عن أبناء قبيلته التى وصفهم بإذاعة الشر والتّخاذل والجشع وخرج الشاعر فى نهاية المطاف من هذه المعركة مفتخراً معتزاً بفروسيته وبطولته.

«يمكن اعتبار قصيدة الشنفرى حُزمة من الأوصاف المضاربة عبّر عنها العالم اللغوى

"گریماس" بالمربّع السيمائی.» (ربابعة، ٢٠١١م: ١٦) فبإمكاننا أن نبين الفروق الأساسية بين حياة القبيلة وحياة الوحوش خلال الرسمين التاليين:




الرسم الأول: حياة القبيلة




الرسم الثانی: حياة الوحوش

وَإنّی كَفَانِـی فَقْدَ مَنْ لَيـسَ جَازِياً بِحُسْـنَی ولا فی قُرْبِــهِ مُتَعَلَّــلُ
ثَـلاثَــةُ أَصْحَــابٍ: فُـؤَادٌ مُشَـيَّعٌ وَأبْيَـضُ إصْلِيـتٌ وَصَفْرَاءُ عَيطَـلُ

«فی هذا المقطع الشعری يفتخر الشاعر بشجاعته وسيفه القاطع وقوسه المنحنية وهی الأشياء الثلاثة التی يستغنی بها عن قبيلته التی شرّدته، وخذلته، وتخلت عن حمايته. يُرينا المقطع السابق، النفسية الصعلوكية التی يمتلكها الشاعر ويفتح أمامنا نافذة علی حياة الصعاليک التی تشكّل الشجاعة وآلات الحرب البدائية كالسيف والقوس

إحدی أهمّ ركائزها ومقوّماتها.» (رضايی، ١٣٩٠ش: ١٧٧)

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها     رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زَلَّ عنها السَّهمُ حَنَّتْ كأنَّها     مُرَزَّأةٌ عَجلَی تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

«لمّا كانت الشجاعة والفروسية فی الحياة الجاهلية مدعاة للفخر والاعتزاز تغنّی الشاعر بحذقه ومهارته فی الرماية واستخدام القوس كالسلاح الفتاک الذی يتطلب من الرامی القوة والبراعة، ولذلک قالت العرب قديماً: أعطِ القوسَ باريها. اعتبر بعض العلماء اللغة الشعرية لغة رمزية يوظّفها الشاعر للتعبير عن أسراره التی لايدلّ عليها الشعر بظواهره بل لايمكن استيعاب معانيه والتغلغل فی بواطنه إلّا بعد فکّ الطلاسم عن الرموز والعلائم المتشابكة التی تختفی وراءها أفكار الشاعر ورؤاه.» (پاينده، ١٣٨٨ش: ١٦٧)

بناءً علی ذلک نقول إنّه ليس من الصدفة أن شبّه الشنفری الصوت الذی يحدثه وتر القوس عند انطلاق السهم عنه بالعويل الذی تُطلقه إمرأة ثكلی تبكی علی فقد فلذة كبدها. فإنّه يريد أن يوحی بأنّ أبناء القبيلة يجدر بهم البكاء والعويل بعد رحيل الشاعر عنهم شأن تلک المرأة الثكلی لأنّهم فقدوا وخسروا إنساناً كريماً وشجاعاً ليس كذاک الراعی الذی يخرج بالقطيع الی المرعی ليلاً خوفاً من الظمأ وحرّ الشمس وليس كالذی تكون فصائل نياقه مهزولة ضعيفة، مع أنّ النياق لا حاجز علی ضرعها، وذلک لأنّه يشرب اللبن كله بنفسه ويشفی به غليله. أو ليس شاعرنا الضعيف الرأی الخفيف العقل، بحيث يجالس زوجته يستشيرها دائما فيما يفعل وليس جباناً كتلک النعامة التی يخفق قلبه جُبناً بحيث كأنّ فی قلبها طائراً يرفرف بجناحيه وليس كالرجل العديم الهمة والمسلوب الإرادة الذی لا يغادر بيته كسلاً ولايستطيع فعل شیءٍ سوی مغازلة النساء والادّهان والاكتحال:

وَلَسْتُ بمِهْيافٍ يعَشِّی سَوَامَه     مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْی بُهَّلُ
ولا جُبَّأٍ أَكْهَی مُرِبٍّ بعِرْسِهِ     يطَالِعُها فی شَأنِه كَيفَ يفعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ     يظَلُّ بهِ المُكَّاءُ يعْلُو وَيسْفُلُ
ولا خَالِفٍ دارِيةٍ مُتَغزِّلٍ     يرُوحُ وَيغْدُو داهناً يتَكَحَّلُ

وممّا يسترعی الانتباه فی المقطع السابق أنّ الشنفری عندما يتحدّث عن حياة القبيلة

ومسـاراتها الخاطئة يستخدم أسـلوب النفى لكنّه حينما يتطرق الى الحياة الصعلوكية ويتغنّى بالقيم والمثل التى يؤمن بها الصعاليک يسـتخدم أسـلوب الإيجاب كما نلاحظه فى المقطع الآتى والسـؤال الذى يطرح نفسـه هو: لماذا يختلف أسـلوب الشـاعر فى الموضعين؟ كيف يمكن تفسير الموضوع من منظور الدراسات اللغوية المتعلّقة بالسيمائية. والسرّ فى ذلک ربّما يكمن فى أنّ استخدام الشنفرى لأسلوب النفى فيما يتعلق بالحياة القبلية يكون ناجماً عن الأحقاد والأضغان التى يكنّها الشـاعر حيال القبيلة، كأنّه بهذا الأسـلوب ينتقم من القبيلة ويصبّ عليها كؤوس المرارة والشقاء. إذ أنّها لم تدّخر جهداً فى تهجير الشـاعر والتشـهير به لا لذنب سوى أنّه لم ينسـجم مع المعايير القبلية. فإنّه تجاوز واخترق الخطوط الحمراء التى تحترمها القبيلة. فلنلاحظ كيف اسـتخدم الشاعر أسلوب الإيجاب في المشهد التالي من القصيدة:

أديمُ مطَـالَ الجُـوعِ حتّـى أُميتَـهُ ... وأضْـرِبُ عَنْهُ الذِّكْـرَ صَفحاً فأُذْهَلُ
وَأَسْتَـفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَي لا يرَى لَـهُ ... عَلَى مِنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ
وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ ... خُيوطَـةُ مـارِي تُغَـارُ وتُفْتَـلُ
فإنّـي لَمَولَـى الصَّبْـرِ أجتابُ بَـزَّهُ ... على مِثْلِ قَلْبِ السِّـمْعِ والحَزْمَ أنْعَلُ

الشـاعر يتناول حشائش الصحراء وأعشابها ويتحمّل مرارة الجوع، ومشقّة السفر، والتّرحال كل ذلک يمارسه الشاعر لكى يحصل على ما يسدّ به جوعه ويقوّم به أوده فلا يضطرّ إلى من يتصدق عليه بالمنّ والأذى.

تكون لامية العرب فى الحقيقة تجسـيداً واضحاً وترجماناً لحياة الصعاليک وآراءهم وصف فيها الشاعر الصحراء الجدباء التى لا نبتة فيها ولاماء. فإنّها تشبه المسرح الذى تجرى فيه حياة الصعاليک القاسـية ولا تلعب عليه سـوى الرملـة، والعاصفة، والإبل، وسـائر الحيوانات التى تقاوم حرارة الشـمس المرهقة والظمأ القاتل، والصعلوک هو الكائن الآخر الذى يجرأ على التنقل والتّرحال فى الصحارى المترامية الأطراف تحت شـروق الشـمس الحارقة باحثاً عن الماء والطعام شأن الإبل، والذئب، والضبع، وسائر الحيوانات المفترسة التى تكون أبطال مسرح الصحراء.

الشنفرى أشجع هؤلاء الأبطال وأسرعهم بحيث إنّ القطا وهو أسرع طيور الصحراء

يشرب دائماً من الماء الذي ورده قبله الشنفرى وشرب منه صافياً.

وَتَشْرَبُ أَسْآرى القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما     سَرَتْ قَرَباً أَحْنَاؤهـا تَتَصَلْصَلُ

الحياة في الصحراء متقلبة بصورة لا تطيقها إلّا الوحوش والصعاليك الذين جعلتهم الحياة في الصحراء كالأفاعي المتململة في رمضائها أيام اشتداد الحرّ التي يجرى حرّها كاللّعاب.

وَيوم مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ     أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

قد يشتدّ البرد في الصحراء اشتداداً يدفع بالإنسان إلى أن يضرم النار في قوسه وسهامه يستدفئ بدفئها في ليلة باردة تدبّ البرودة في العظام دبيب السوس:

ولَيلَةِ نَحْسٍ يصْطَلى القَوْسَ رَبُّها     وَأَقْطُعَهُ اللَّاتى بِهَا يَتَنَبَّلُ

ليس وصف الصحراء الهدف الذي يرميه الشاعر بل يريد الشنفرى من وراء هذا الوصف التباهي بقدراته ومواهبه التي يستأهل بها العيش في الصحراء الرهيبة التي تحيط بها الأخطار والمشاق حسبما وصفها الشاعر. فالشنفرى يتباهى بأنّه يكون شجاعاً إلى حدّ يستطيع قطع الصحارى والجبال الوعرة التي تشبه ظهر الترس في جفافها ووعورتها.

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ     بِعَامِلَتَينِ، ظَهْرُهُ لَيسَ يعْمَلُ

بينما يصف الشاعر صعوبات الصحراء وتحدياتها يثير في أذهان القارئين سؤالاً هو: لماذا يكلف الشاعر نفسه الحياة في الصحراء التي تفتقد أبسط وسائل العيش مع أنّه كان بإمكانه البقاء في القبيلة والاستمرار في الحياة مع أبناءها؟ والجواب أنّ الشنفرى يأنف العيش في البيئة التي يعامَل فيها بالازدراء والتهميش، فإنّه في ظلّ هذه الظروف السيئة فقدَ آماله بالحياة الكريمة مع أبناء بيئته. «فبلغ التطلع إلى الحياة الكريمة في نفس الشاعر مبلغاً هوّن له الصعوبة والمرارة التي يتحملها عبر حياة التنقل والتّرحال ففضّل خشونة الحياة وشظف العيش على البقاء في القبيلة التي لا يشعر فيها بالكرامة والاحترام. والحلم بالمستقبل المشرق ظلّ يراود الشاعر أثناء حياة التشرد ويؤيد ذلك ما قاله كارل يونج وإريكسون حول تأثير العوامل السياسية والاقتصادية على شخصية الأفراد وقراراتهم.» (شولتز، ١٣٨٥: ١٣٥) «أو حسبما يقوله آلفرى آدلر العوامل

الجسمية والاجتماعية قد تقوّى وتغذى الاحساس بالحقارة والمهانة لدى الأشخاص.» (شاملو، ١٣٨٢: ٩٣)

ربّما يمكن تفسير ما يفتخر به الشاعر من قتله لأبناء القبيلة ووصفه لغاراته على القبيلة ونهبه لأموالها وممتلكاتها على ضوء ما نقلناه من كارل يونغ وإيكسون، فها هو الشنفرى يتشدّق فخراً بأنّه يقتل الرجال فى الحروب ويجعل النساء مرملات والأولاد يتامى فيرجع سالما غانماً قبل أن ينقضى الليل:

فأيْمْــتُ نِسْـوَانَــاً وأيتَمْـتُ ولْـدَةً    وَعُــدْتُ كما أبْـدَأْتُ واللَّيلُ أَلْيـلُ

موجة الضغائن والأحقاد التى غمرت الشاعر باديةٌ فى كلماته جلياً. الأمر الذى حثّه على مؤانسة الوحوش بدل القبيلة فها هو الذى خالط الأماعز الجبلية حتّى أنّها تظنّه واحداً منها وتلتفّ حوله، ذلك لأنّ مظهر الشاعر بملابسه الرّثة وشعره المكثّف الأشعث، يضاهى منظر الوعول بأقرانها الطويلة:

تَـرُودُ الأرَاوِى الصُّحْمُ حَوْلى كأنّها    عَــذَارَى عَلَيهِـنَّ المُـلاَءُ المُذَيـلُ
ويرْكُـدْنَ بالآصَـالِ حَوْلِـى كأنّنى    مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحى الكِيحَ أعْقَلُ

فالشنفرى أرادَ بهذين البيتين ما هو أبعد من ظاهرهما، فإنّه أولاً يقول بأنّه اختار لنفسه بيئة جديدة تقطنها الوحوش التى لا تخون صاحبها ولا تعامله باحتقار وانتقاص للون بشرته أو انحطاط عنصره، ثمّ يفتخر بشجاعته ومغامرته حيث إنّه لا يهاب قبيلته التى تريد قتله وإنّه يخالط الوحوش المفترسة دون أن يتهيب الأخطار المحدقة به. ليس الشنفرى الشاعر الوحيد الذى تحدّث عن الوحوش المفترسة، لقد أشار الكثير من الشعراء الجاهليين إلى الوحوش فى أشعارهم. لكنّ ثمّةَ فارقا كبيرا بين الشنفرى وغيره. كما يقول مناعى: «الفارق يتمثل فى أنّ الشعراء عندما يتحدثون عن الوحوش فإنّهم يريدون بذلك إبراز شجاعتهم وبراعتهم فى ملاحقة الوحوش واصطيادها. أمّا الشنفرى حينما يذكر الوحوش فى قصيدته فإنّه يفضّل مجالستها ومصادقتها كخير بديل عن القبيلة التى توغّلت فى إيذاءه وإذلاله.» (مناعى، ٢٠٠٥م: ١٣٣)

فالرسالة التى أراد الشاعر إيصالها هى أنّ الحيوان المفترس هو أسمى شأناً من الإنسان الذى يدوس على القيم الإنسانية ويسعى فى المساس بأبناء جنسه والإضرار بهم، ذلك لأنّ

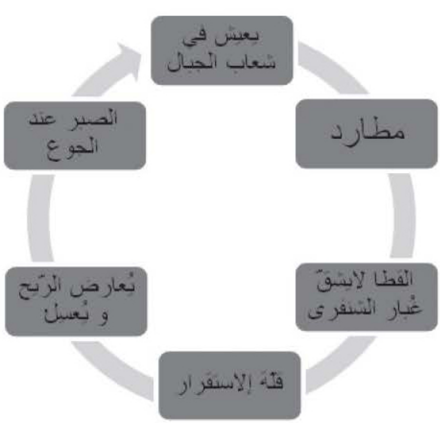
الحيوان مهما كان وحشياً ومفترساً فإنّه لن يفكّر فى إلحاق الأذى ببنى نوعه. والملفت للنظر فى قصيدة الشنفرى أنّه أكثرَ من ذكر الذئب ووصفه مقارنة بالوحوش الأخرى. التأمل فى أبيات القصيدة ربّما يعطى الباحث القناعة، بأنّ الذئب بخفّته، وسرعة جريه، وشراسته يرمز إلى شخصية الشاعر نفسه. فالذئب هو الذى يحمل خصائص الشاعر ومواصفاته كأنّ روحه حلّت به. كثيراً ما شبه الشنفرى نفسه بالذئب فى غاراته الليلية. فها هو عبّر عن نفسه فى البيت التالى بالذئب الذى هاجم القبيلة فأخافها حتّى بدأت الكلاب تعوى خوفاً.

فَقَالُـوا: لَقَـدْ هَـرَّتْ بِلَيـلٍ كِلَابُنَـا     فَقُلْنَـا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَـسَّ فُرْعُلُ

أو كمـا يقـول فى البيت التالى إنّه يقضى يومه بأقلّ مقـدار من القوت والمعاش ثمّ وصف نفسه بالذئب النحيف والمهزول الذى يقطع الفلوات ويجتاز الصحارى:

وأَغْـدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا     أزَلُّ تَهَـادَاهُ التَنَائِـفَ أطْحَـلُ

كلمة الذئب مشـتقة من "ذأب" وهو يعنى عدم القرار والاسـتقرار، «تذاءبت الريح أى اضطـرب هبوبها، ومنه سمّى الذئب ذئباً لاضطراب مشـيته.» (ابن‌منظور، ۱۹۹۸م: ۱۰۵۱) فالذئب يسمّى ذئباً لأنّه لا يستريح عن الحركة ولا يقرّ له قرارٌ مادام حياً. يمكن القول بانّ بين حياة الذئب وحياة الشنفرى وكثير من الصعاليک مماثلة واضحة، فكلاهما يعيش فى حركة ودأب دائمين. فلاغرو إذاً أنْ أصبح الشـنفرى معجباً بالذئب لأنّه رأى طريقة حياته أشـبه ما يكون بالطريقة التى يعيشـها هو والصعاليک. ومن الرسم التالى يتبين ذلک بصورة واضحة:




الرسم الثالث: وجوه التشابه بين الشنفرى والذئب

يمكن القولُ إنّ الذئب فی قصيدة الشنفری لم يعد علی صورته الحيوانية بل بات يمثّل شخصية الشاعر الصعلوكية وأبرزُ دليل علی ذلک، تلک الصفاتُ المشتركةُ التی جمعت بين الشاعر والذئب من جهة واشتهار الصعاليک بذؤبان العرب من جهة أخری.

## النتيجة

تناول هذا البحثُ قصيدةَ لامية العرب الشهيرة للشنفری بنظرة سيميائية. استخدم الشاعرُ قصيدتَهُ كبوقٍ نفخ فيه أحقاده وأضغانه ضدّ القبيلة. فتكاد كلُّ كلمة من القصيدة تكون ضربةً قاضية تنهال علی جسد القبيلة. فيمكن اعتبارُ القصيدة ترجمةً حرفيةً للقلق النفسی والتألّم الروحی الذی عاشه الشاعرُ كما يتّضح ذلک خلال دراستنا للقصيدة فی ضوء السيميائية. ومن أهمّ الإيحاءات السيميائية فی القصيدة:

أهمّ الكلمات التی أضفت علی القصيدة إيحاءات السيميائية هی: القبيلة وهی رمز للبيئة التی لا تنسجم معها شخصية الشاعر وخصائصه ولذلک أعطی الشاعر لها صورة سيئة مظلمة من خلال ألفاظ قصيدته الموحية. وكلمة التّرحال وهی ترمز إلی وسيلة يستخدمها الشنفری للابتعاد والاستخلاص من الظروف المهينة له. وكلمة بيئة الوحوش فهی تعبّر عن مدينة أحلام الشاعر حيث لا يشعر فيها بالأذی، والحقارة، والتخاذل. وكلمة النفس الأبية وهی رمز للشخصية الكريمة الأبية التی حاول الشاعر أن يرسمها لنفسه فی ضوء إعطاءه لها أروع الصفات كالقناعة، والعفة، والشجاعة، والكرم، وسرعة الجری، وتحمل الصعاب والمشاق، ومجالسة الوحوش الضارية رغم رجال القبيلة الذين يجالسون النساء ويستشيرونهنّ فی أمورهم.

كما تكون القصيدة بمثابة المرآة الصافية التی تعكس حياة الشاعر الصعلوكية علی قدم وساق. فكل كلمة أو وصف أو تشبيه وظّفه الشنفری فی قصيدته يكون ذا علاقة وطيدة مع نفسية الشاعر بحيث تجسّد لنا بيئة الشاعر وحياته الصعلوكية من خلال منظومته الفسيفسائية المليئة بالإيحاءات السيميائية.

## المصادر والمراجع

ابن‌منظور، ابوالفضل جمال‌الدين محمد بن مكرم. (١٩٩٨م). لسان العرب. بيروت: دار الجيل.

أبوزيد، نصر حامد. (١٣٨٩ش). معنای متن. ترجمه مرتضی کريمی‌نيا. لامک: طرح نو.

احمدی، بابک. (١٣٨٠ش). ساختار و تاويل متن. تهران: نشر مرکز.

ـــــــ. (١٣٧٤ش). حقيقت و زيبايی. تهران: مرکز نشر.

إيکو، أمبرتو. (٢٠٠٠م). التأويل بين السيميائية والتفکيکية. ترجمه سعيد بنکراد. بيروت: المرکز الثقافی العربی.

البستانی، أفرام فؤاد. (١٩٩٨م). المجانی الحديثة. قم: ذوی القربی.

البغدادی، عبدالقادر بن عمر. (١٤١٨هـ). خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مکتبة الخانجی.

بلقاسم، دفة. (٢٠٠٠م). علم السيمياء والعنوان فی النصّ الأدبی. الجزائر: جامعة محمد خضير بسکرة.

پاينده، حسين. (١٣٨٨ش). «نقد نشانه شناختی شعر زمستان». نشريه فرهنگ و هنر گوهران. شماره ٢١-٢٢. صص٥٤-٦٩.

جاب الله، احمد. (٢٠٠٠م). السيمياط مفاهيم وأبعاد. الجزائر: جامعة محمد خضير بسکرة.

جوهری، اسماعيل بن حماد. (١٤١٠ش). محقق: احمد عبد الغفور عطار. بيروت: دار الملايين.

چندلر دانيل. (١٣٨٧ش). مبانی نشانه شناسی. ترجمه: مهدی پارسا. لامک: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حفنی، عبدالحليم. (لاتا). شرح ودراسة لامية العرب. القاهرة: مکتبة الآداب.

حق‌شناس، محمد علی، لطيف عطاری. (١٣٨٦ش). «نشانه‌شناسی شعر». مجله دانشکده ادبيات و علوم انسانی دانشگاه تهران. صص٤٦-٦٢.

حمداوی، جميل. (١٩٩٧م). السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفکر. العدد٣. صص٤٥-٦٧.

خشروم، عبدالرزاق. (١٩٨٢م). الغربة فی الشّعر الجاهلی. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

خليف، يوسف. (١٩٧٨م). الشعراء الصعاليک فی العصر الجاهلی. القاهرة: دار المعارف.

دزفولی، محمد، سيد احمد امام زاده. (١٣٨٨ش). ترجمه وشرح لامية العرب. تهران: کلک سيمين.

ربابعة، موسی. (٢٠١١م). آليات التأويل السيميائی. الکويت: مکتبة آفاق.

سجودی، فرزان. (١٣٩٠ش). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر علم.

شاملو، سعيد. (١٣٨٢ش). مکتب‌ها و نظريه‌ها در روانشناسی شخصيت. تهران: انتشارات رشد.

الشنفری، الأوس بن الحجر. (١٩٩١م). الديوان، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الکتب.

شولتز والآخرون. (١٣٨٥ش). نظريه‌های شخصيت. ترجمه: يحيی سيد محمدی. تهران: نشر

ویرایش.

ضمیران، محمد. (١٣٨٣ش). درآمدی بر نشانه شناسی هنر. تهران: نشر قصه.

فراهیدی، خلیل بن احمد. (١٤١٠ق). العین. قم: نشرت هجرت.

قائمی‌نیا، علیرضا. (١٣٨٩ش). بیولوژی نص. تهران: سـازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.

مکاریک، ایرنا ریما. (١٣٩٠ش). دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی. ترجمه: مهران مهاجر ومحمد نبوی. تهران: آگاه.

مناعی، البشیر. (٢٠٠٥م). اللغة الشعریة عند الشنفری. الجزائر: جامعة الجزائر.

میلانی، عباس. (١٣٨٧ش). تجدد و تجدد ستیزی در ایران. تهران: نشر اختران.

هاشملو، محمدرضا. (١٣٨٣ش). بررسی و نقد اشعار صعالیک. گیلان: دانشگاه گیلان.

یعقوب، امیل بدیع. (١٩٩٦م). دیوان الشنفری. بیروت: دار الکتاب العربی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الرابع عشر - صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ١١٣ ـ ٨٧

# الطقوس البدائية والأنظمة الاجتماعية الأولى؛ قصة "العبد التاجر" فى الباب الثانى من مرزبان نامه أنموذجا

رودابه شاه حسينى*

الملخص
إن حكاية العبد التاجر الواردة فى الباب الثانى من كتاب مرزبان نامه تحكى قصة عبد يمتهن التجارة عبر البحار بأمر من سيده ويتعرض فى طريقة لأحداث مميتة يتمكن بدهائه من الخلاص منها لينال الملك فى نهاية المطاف. إن هذا العبد يمثل من ناحية البعد الأسطورى لأدونيس وهو يرمز إلى إله الطبيعة الذى يختار الموت لأجل عباده لتتجدد بذلك الحياة؛ وهو من ناحية أخرى يرمز إلى بطل النظام الاجتماعى الأباعد يغترب عن وطنه والذى ينال الملك فى أرض غريبة.

الكلمات الدليلية: الملك، أدونيس، الروح النباتية، رب الغلات، الأباعدية فى الزواج.

*. أستاذة مساعدة بجامعة پيام نور، إيران.
Roosha11@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١١/٢٣ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/٢٤ش

## المقدمة

إن الأسرار التى تتضمنها الأساطير فى قوالبها القصصية شغلت الفكر البشرى طيلة التاريـخ. إن ما يظهر فى الأسـاطير هو عبارة عن الفكر البشـرى وسـلوكه فى العهود البدائية فى ما قبل التاريخ وعند وصول البشر إلى أعتاب بوابات التاريخ.

تقـوم هذه الدراسـة بمعالجة إحدى الحكايـات التمثيلية الـواردة فى الباب الثانى من كتـاب مرزبان نامه تحت عنوان العبد التاجر لتقدم صـورة واضحة عن المعتقدات والطقوس فى الحياة الاجتماعية للبشـر البدائيين والتى تختفى فى ثنايا هذه الحكاية مع إعادة النظر فى رموزها لتقديم تفسـير دقيق عنها. وتحاول الباحثة فى هذه العجالة تتبع الفرضيات التالية:

-إن حكايـة العبد التاجر وثيقة الصلة بأسـطورة أدونيس وهـى انعكاس للروح النباتية وربّ الغلات.

-إن حكايـة العبد التاجـر ذات نموذج يتبع نموذج النظـام الاجتماعى المبنى على الأباعدية فى الزواج.

-تتضمن حكاية العبد التاجر رحلة فى الزمان من عهد عبادة الأرواح إلى عهد التوحيد.

## سوابق البحث وخلفياته

لقـد أولى العلماء منذ أواخر القرن التاسـع عشـر الميلادى -بعـد التطورات التى شـهدتها العلوم وبخاصة علم النفس والانتروبولوجيا-موضوع أسـلوب حياة الإنسان البدائى اهتماماً كبيراً مركزين على الأساطير بنظرة جديدة.

كما لعـب علماء من مثل مانهارد، وتيلور وفنت، وماكس مولر، ودوبويى، وفريزر، وفرويـد، ويونغ و... دوراً كبـيراً على هذا الصعيد. وقد كان لكتـاب "الغصن الذهبى" مـن تأليف فريزر الأثـر البالغ والمهم فى هذا المجال ويمكن اعتبـاره إلى جانب كتاب الطوطم والمحرمات لفرويد المحاولات الأولى فى مثل هذه الدراسات. والجدير بالإشارة أن الأسـتاذ الفاضل الدكتور سـيد محمد صاحبى قد نشر مقالاً فى صفحتين تحت عنوان "انعكاس طقوس قتل الملك فى مرزبان نامه" مسـتفيداً من كتاب الغصن الذهبى، حيث

أشار فيه إلى حكاية العبد التاجر. غير أن هذه الدراسة تحاول تسليط الضوء على جميع القضايا الموجودة فى حكاية العبد التاجر بالإضافة إلى الموضوع الذى أشارت إليه الدراسة الآنفة الذكر. كما تحاول تفسير أحداثها تفسيراً يعتمد على تلك الطقوس لتعليل رموزها بعد معرفة النماذج القديمة الاجتماعية السائدة على أجوائها. ولم تعثر الباحثة على أى أثر بحثى آخر متصلٍ بهذه الحكاية وسائر حكايات مرزبان نامه. وقبل الولوج إلى هيكل البحث أرى من الضرورى توضيح مصطلح "الروح النباتية" الذى سيواجهه القارئ فى ثنايا هذه الدراسة مرات عديدة.

إن المراد بالروح النباتية هو الرب الذى كان يمثل فى معتقدات الإنسان البدائى الخصوبة والنمو. فهو عامل النمو والاخضرار فى النباتات والمدار الذى تدور عليه الطبيعة. وهو الإله الذى ترتبط حياته بحياة جميع الكائنات من البشر والحيوانات. إن مصطلح الروح النباتية يرادف فى هذا المقال مصطلحات من قبيل: إله النمو وإله الغلات وإله الطبيعة وروح الغلات.

## الحضارة والأساطير

تنشأ الحضارات وتزول بعد ذلك بزوال أو تغيير العوامل المؤدية إلى ظهورها غير أن زوال أية حضارة لا يعنى بالضرورة زوال جميع آثارها ومظاهرها حيث إنها تترك بصماتها الخفية والظاهرة. ويحوى التاريخ الكثير من الإشارات والدلالات الظاهرة عن الحضارات السابقة كما أن الدلالات الخفية لتلك الحضارات تظهر فى الأقوال والآداب والأساطير عند مختلف الشعوب.

تتضمن الأساطير الكثير من المؤشرات الخاصة بالحضارات البشرية القديمة من مثل الدين والسياسة والتجارة والأخلاق والتقاليد والسنن و ... فى صورة الرموز، حيث يمكن للباحث أن يميط اللثام عن رموز وأسرار الأساطير عبر معرفة التجليات الحضارية والثقافية القومية الزائلة والمندثرة لدى الشعوب. وإن عملية معرفة الحضارات القديمة هذه تستخدم الأساطير ذاتها إلى جانب سائر القرائن من قبيل المعالم الأثرية لإعادة النظر فى أمر تلك الحضارات وإن للعملية هذه اتجاهين اثنين دون أن تقع أسيرة

الحلقات المفرغة.

«إن القسم الأعظم من الأساطير يحتوى على معان عميقة كانت فى أساسها ذات أبعاد حقيقية واجتماعية ثم انتقلت إلى أفواه الناس وعقولهم إثر الأعمال البطولية لبعض الأشخاص لتضاف عليها أشياء لاحقاً.» (رضى، ١٩٦١م: ٢/٧٠٥)

إن القطيعة التى تشهدها الأفكار البشرية اليوم عن جذورها الطقوسية والاعتقادية الماضية قد حوّلت إيمان الماضى إلى خرافات اليوم وجعلت سلوك القدماء مجهولة مفعمة بالأسرار، فما يبدو اليوم خرافة كان يظهر فى عين القدامى الإيمان والصدق الحقيقيين. وما نعتبره اليوم رمزياً ومفعماً بالأسرار فى الأساطير كان أسلوباً للحياة الاجتماعية للإنسان فى يوم من الأيام. والتدقيق فى المعتقدات وإعادة النظر فى الحضارات لمعرفتها ولمعرفة أسلوب حياة البشر البدائيين من شأنه أن يكشف الأسرار عن الأساطير ليقود العقول الباحثة عن الحقيقة من الرموز إلى الحقيقة وإلى زمن لا يعدّ فيه العالم الأسطورى أسطورة بل هو عبارة عن نظام اجتماعى حقيقى حيث تتحول المعتقدات الخرافية فيه إلى الحقيقة المطلقة والإيمان الصادق.

## عبادة الطبيعة وعبادة الأرواح

كانت الصلة وثيقة بين أسلوب حياة الإنسان القديم ومعتقداته ودينه وظروف بيئته. فقد اختار آلهته الأولى من بيئته وأسس أسلوب حياته وتعريفه عنها على ذلك الأساس «كانت الأساطير والأديان البدائية نتيجة الاختبارات الفكرية الأولى للبشر فى محاولة منه لمعرفة الظواهر الطبيعية وتوضيحها. وهى نتيجة الخوف أو الحيرة الناجمين لدى الإنسان البدائى من التغيرات والتطورات فى الظواهر الطبيعية. كانت آلهة الإنسان البدائى والظواهر الطبيعية وثيقى الصلة فيما بينهما. فعلى سبيل المثال لم تكن آلهة اليونان سوى تصورات عن العناصر الطبيعية ومظاهرها.» (المصدر نفسه: ٢/٤٠٧) إن تأثير الطبيعة الكبير على مصير الإنسان الضعيف الحائر فى الماضى قد دفعه إلى اعتبار عناصر الطبيعة آلهة وأرباباً. ولعل ذلك ما دفع لوكريتوس الفيلسوف الرومانى يعتقد أن: «الخوف هو الأم الأولى للآلهة.» (ويل دورانت، ٢٠١٢م: ١/٧٢)

أضفى الإنسان عبر نزعته الأرواحية على كل عنصر من عناصر الطبيعة روحاً واعتبرها بين حين وآخر محور الكائنات وفضّلها على الآخرين بجعلها آلهة واقتربت مفاهيم عبادة الأرواح وعبادة الطبيعة فى ذهنه وتحولت إلى مفاهيم مشتركة متقاربة.

## عبادة الأرواح فى حكاية "العبد التاجر"

إن التفسير الذى كان يقدّمه الإنسان البدائى عن الآلهة الأولى "العناصر الطبيعية" تجلى فى جزء كبير من الأساطير وسيتسنى تفسير هذه الأساطير إذا ما تمت إعادة النظر فى هذه التفاسير لمعرفتها بالكامل. إن حكاية "العبد التاجر" فى كتاب مرزبان نامه تمثل العلاقة بين الروح النباتية ومبدأ الطبيعة وتفسير هذا المعتقد فى الحضارات الزائلة والثقافات القديمة. بناء على هذا المعتقد فإن الحياة تبنى على محور مبدأ نباتى يدعى رب الغلات أو الروح النباتية. إنه الرب الذى يعتبر روحاً أو حياة لجميع النباتات ويمثل زواله أو حياته زوال الحياة أو استمراريتها وقد تبلور بمرور الزمن بصورة رمزية فى أسطورة أدونيس.

## الروح النباتية أو رب الغلات

«كانت الروح النباتية تمتاز بقدرتها السحرية على إخصاب الأشجار وإنبات المزارع والحقول لذلك يبدو أن حياته كانت غالية وعزيزه على عابديها وكانت هناك على الأرجح محاذير أو محرمات للحفاظ عليها.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٣٢)

لا يستبعد أن يكون الاعتقاد بالمبدأ النباتى للحياة و"ربّ الغلات" مرتبطاً بفترة ارتبطت فيها حياة الإنسان بالزراعة والنباتات ارتباطاً وثيقاً. عندما كان زوال النباتات يمثل تهديداً حقيقياً لحياة الإنسان. كما يبدو أن مصدر هذا المعتقد كان على الأرجح المناطق المعتدلة جغرافياً التى تعتبر فيها تغيرات الفصول وتأثيراتها ملموسة جداً على الحياة. وعلى الرغم من تأثير هذه التغيرات على جميع عناصر الطبيعة مثل الحيوانات أيضاً إلّا أن العقل الإنسانى توجّه نحو النبات وتركزت ميزة الأرواحية لديه على النباتات والغلات وتصورات الرب فى وجود النباتات، ذلك الربّ الذى يمثل الروح فى النباتات ويعدّ سبباً لنموها بل هو السبب للحياة الطبيعية والحياة ككل. ولا

يخفى أن الأرواحية وهى من الأجزاء الأساسية للدين البدائى تعد الأساس الذى كان يجعل الإنسان البدائى يرى فى كل كائن حى روحاً أو ربّاً أو قوة مليئة بالأسرار. والذى يدعـى روح الطبيعة أو رب الغلات وهو مبدأ الحياة ومحورها ومنبعها، وكان الإنسـان البدائى يفسر الحياة ويعللها بناء على ذلك تفسيراً يعتمد نظاماً نباتياً. واستناداً إلى هذا التفسير فإن الطبيعة تموت فى كل شتاء وتولد من جديد فى فصل الربيع. إن ولادة الربيع تعـنى ولادة الحياة التى تنبت معها النباتات أى أهم عامل للحياة. ويختفى عامل الحياة هذا داخل "روح الطبيعة" التى تدعى "الروح النباتية" أو "رب الغلات".

## الروح النباتية والسحر الهوميوباتى "سحر المحاكاة"

إذا نسـيت الطبيعة الخصوبـة والولادة ومات رب الغلات عند الشـتاء وتأخر عن البعث فإن الحياة يدركها الفساد. وهنا يأتى دور الإنسان لأداء واجبه وهو التوسل عبر مناسك تضمن حياة النباتات وحياة الكون فى نهاية المطاف. «إن الإنسان بعد أن شبه المصدر نفسـه بالنباتات حاول من خلال تنفيذ بعض الأعمال على المصدر نفسه إجبار الطبيعة على القيام بتلك الأعمال.» (رضى، ١٩٦١م: ٢/٥٣٢)

لذلك فإن على روح الغلات أن تموت كل عام بشكل رمزى وأن تحيا بعد موتها مرة أخرى لتذكّر الطبيعة بأن لا تنسى هذا البعث. إن هذا التذكير الذى كان أحد أهم أدوات الإنسـان البدائى العملية للتصرف فى الطبيعة والكون ليس إلّا السحر "الهوميوباتيكى" أو "سحر المحاكاة".

«عندما صنع الإنسـان البدائى المصدر نفسـه عالماً مليئاً بـالأرواح دون أن يعرف ماهيتها الحقيقية ونزعاتها حاول بعد ذلك اسـترضاءها وتسـتمدها فى شؤونه وبذلك أضيف على الأرواحية الخاصة بالأشياء التى هى أصل أصول الدين البدائى عامل آخر هو السحر.» (دورانت، ٢٠١٢م: ١/٧٨)

كان الإنسان البدائى يرى أن جميع نظام حياته يتبع مجموعة من الأسباب والمسببات ليـس لها فى عقل الإنسـان المعاصر وعلمـه أى مكان ولا أى تبريـر. إذ كان يتصرف بواسطة مجموعة من الأعمال السحرية فى هذه الأسباب والمسببات أو كان يقوم بتسريع

النتائج المترتبة على علاقات الأسباب والمسببات هذه. لقد كانت مجموعة أعماله هذه إما سلبية ومستمدة من المحرمات أو كانت إيجابية بقوة السحر.

«إن السحر هو النظام المزور لقانون الطبيعة كما أنه دليل الاتصال الخادع. إذا ما درسنا المبادئ الفكرية التى ينبنى عليها السحر لوجدناها تنقسم إلى قسمين على الأرجح:

الأول: إن لكل شئ يصنع ما يماثله وبعبارة أخرى فإن كل مسبَّب يشبه السبب الذى صنعه. والثانى: هو أن الأشياء التى اتصلت فيما بينها سابقاً ستظل مؤثرة على بعضها بعض من بعيد حتى بعد انقطاع هذا الاتصال. ويدعى الأول قانون المماثلة والثانى هو قانون الاتصال أو قانون العدوى.

يستنتج الساحر من قانون المماثلة بأنه يمكنه إيجاد أى مسبّب بمحاكاته وتقليده فقط ويستنتج من الثانى بأنه عندما يقوم بتصرف ما تجاه شئ مادى فإن ذلك سيترك أثراً مماثلاً على الشخص الذى كان على اتصال مع ذلك الشئ فى يوم من الأيام. إن منطق الساحر هو الاستخدام الخاطى لتداعى المفاهيم إن السحر الهوميوباتيكى يحمل هذا الفهم الخاطى وهو أن الأشياء التى كانت على صلة ببعضها البعض فى زمن ما ستظل على اتصال فيما بينها دوماً.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٨٧-٨٨) إن السحر المبنى على المماثلة يدعى سحر المحاكاة أو الهوميوباتيک[1]. فعندما يتم وخز هيكل دمية بالإبرة لإيذاء شخص معين وسلبه الراحة أو عندما يتم ربط خيط بعدة عقد لمنع حظّ شخص معين من النهوض، فإن هذا السحر من هذا النوع ولكن السحر المبنى على الاتصال هو ما يدعى السحر المعدى ويتم تنفيذه بطريقة أخرى ومثاله القيام بأعمال معينة على ظفر شخص أو شعره للتأثير عليه هو. كان الإنسان البدوى يتصور أن بلوغه لمراميه فى الطبيعة يتطلب منه القيام بتمثيل ذلک الشئ على شكل المحاكاة "السحر الهوميوباتيكى" ليتكرر أصله بشكل طبيعى فى الطبيعة «كان الإنسان البدائى عند الجفاف وشح المطر يقوم ببعض الأعمال التمثيلية الدالة على نزول المطر ظناً منه أن الطبيعة ستحاكيه ويبدأ المطر بالنزول. كما كان يظن أن جعل أوراق الأشجار والنباتات كزينة على جسده

1. Homeopthic.

سـيجعل الأرض تخرج من حالة الجفاف وتبدأ بالحركة الربيعية والخصب والولادة. كما كان يفكر أن قتل الشـتاء ودفنه سـيؤدى إلى انقضاء فصل وحلول فصل آخر ويكون هو المساعد على ذلک.» (رضى، ١٩٦١م: ٣/٧٩٣) «إن زوال الحياة النباتية فى الشتاء كان فى رأى الإنسـان البدائى عبارة عن فتور الروح النباتية ظناً منه أن هذه الروح قد أدركتها الشـيخوخة والبلى لذا فإن من واجبه أن يقوّيه ويجدده بقتله وإعادة ولادته فى جسـد أكثر حيوية وشـباباً لذا فإن قتل مندوب "روح الغلات" فى الربيع مع إحيائه فى شكل إنسان أكثر حيوية وشباباً كان وسيلة لتقوية وتسريع وتيره نمو النباتات.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٣٨)

## الأروح النباتية وحكاية العبد التاجر

فى جانـب من هذه الحكاية يتحول العبد إلى ملك ولكنه يدرک شـيئاً فشـيئاً بأنه سيقتل بعد عام فقد مرّ بأرض كان الناس فيها يختارون كل عام شخصاً غريباً للملک ثم يقتلونه بعد مضى عام ليجدوا بعد ذلک خليفة له. إن قتل الملک وظهور خليفة له يرمزان إلى الطبيعـة فـإن هذا الملک يمثل فى واقع الأمر ملک الطبيعة الذى يعتبر قتله واختيار خليفة له إشارة إلى انقضاء فصل وحلول فصل آخر محله.

إنه الروح النباتية أو ربّ الغلات الذى يموت ليبعث من جديد فى جسـد أكثر شباباً ونضـارة. إن التحول التدريجى للأرواحية إلى عبادة الآباء والأجداد وتبلوره فى وجود الإنسـان قـد خلق آلهة كما أن تدخـلات مثيل الإله هذا فى جميع الشـؤون الروحانية والاجتماعيـة قد تمكنت من إيجاد تقـارب بين مفاهيم مثل الرب والإنسـان والملک. كان الملـک رباً يحكـم الأرض وينظّم فى الوقت ذاته نظـام الطبيعة والكون. لقد كانت له سـلطتان إحداهما دينية والأخرى سياسـية. «إن فكرة الإنسان- الرب أو الإنسان المتمتع بقوة ربّانية تعود فى الأساس إلى العهود التاريخية الأولى للدين حيث كان الرب والإنسان موجودين من طراز واحد. لقد كان لهذه الآلهة فى بعض الأحيان استخدامات روحانيـة بحتة فقط وكانت تظهر فى أحيان أخرى قدرة سياسـية عظيمة فهى كانت فى تلک الحالة إلها وقائداً وملكاً فى الوقت المصدر نفسه.» (المصدر نفسه: ١٣٢)

إن الروح النباتية أو رب الغلات قد احتفظ باشـتراكاته الربانية مع الإنسان وكان يتجسد فى وجود الإنسان- الرب الذى هو الملك، إنه الملك وهو رب النمو وإن قدراته على اتصال مباشر مع قوى الطبيعة إن هذا التفسير النباتى الذى يعد أحد أهم نظريات فريزر يستطيع تعليل الماهية العامة لهذه الحكاية. وهنا لا بأس من إيراد بعض الحكاية ليتم تطبيق وتفسير تفاصيلها بناء على تفاصيل هذه النظرية وآراء سائر العلماء.

## "نبذة عن حكاية العبد التاجر"

قيل إن تاجراً كان له عبدٌ ذكى وفطن، حسن الحظ ... قال له التاجر ذات يوم: أيها الغلام لو أبحرت مرة أخرى وعدت لأغنيتك من أموالى ... لقد شـحن الخادم السـفينة وركبها ... لقد بدأت الأعاصير بالهبوب من كل صوب وقلب السفينة ... وغرقت السفينة وجميـع ما فيها فى ورطة العدم لكنه وصل إلى سـلحفاة بحريـة وتعلق بها وركب على ظهرها حتى بلغ بها جزيرة وجد فيها بسـاتين كثيرة من النخيل ... سار عدة أيام وليالى حـتى وصل إلى مدينة .. لقد وجد خلقاً كثيريـن خارجين من المدينة ... كانت أصوات الطبول والمزامير قد دوت فى آذان السماء ... تقدموا نحوه وحيوه وقبلوا الأرض أمامه كالعبيـد ... وقالوا له جميعاً: أيها الملك أنت الملك ونحن جميعاً عبيدك. أنت تأمر ونحن ننفـذ أوامرك لينعم الملـك والعرش بوجودك ... فجلس علـى العرش ... وأعطى كل شـخص منصباً .... لقـد اختار أحد المقربين منه ... وجعله متفوقـاً على جميع أقرانه ... ودعاه يوماً ... وسأله ... أريدك أن تخبرنى عن الحقيقة ... فقال له: أيها الملك اعلم أن أحداً يأتى من هذا الجانب فى كل عام فيحضرونه كما أحضروك ... وعندما يحكم عاماً واحداً ... يأخذونه شـاء أم أبى إلى ضاحية هذه المدينة حيث إن فيها بحراً هائلاً يحول بين المدينة والصحراء فيأخذونه إلى تلك الصحراء ويتركونه كالبهائم الحائرة يهيم على وجهه ويترك هناك فى قلق واضطراب.

خلعـوا عليـه وزينـو ه ومـرّ فى عِـزّ ورفعـة
وكـذاك يفعَـلُ بالجـزو رلنحرهـا فى كل جمعـة

(الوراوينى، ٢٠٠٥م: ١٠٤-١١٢)

وهنا یطرق الملک برأسه متأملاً یبحث عن حل للمشکلة ویری أن الحل الوحید هو الاستعانة بهذا الشخص الذی دلّه علی الأمر واختیار مجموعة کبیرة من الصناع فی تلک الدیار وإیفادهم إلی تلک الصحراء لإنشاء العمارات الکثیرة فیها وتوفیر ما یتطلبه الإنسان للعیش وإعمار أراضی الصحراء بإیصال المیاه إلیها حتی یتمکن من مواصلة حکمه علی الناس فی الصحراء بکل راحة وهدوء عندما یتم عزله من ملکه إذ إن تلک الصحراء تکون قد تحولت إلی أرض عامرة.

لقد انقضی عام علی ملکه وانتهی حکمه: «فی ذلک الیوم الذی کان یصادف نهایة السنة اجتمع الناس بباب القصر کعادتهم لعزله من العرش ... وأخیراً أخذوه وأجلسوه فی السفینة وأوصلوه عبر البحر إلی الصحراء. عند ذلک قدم الخادمون المستعدون لاستقباله والذین کانوا یترقبون قدومه واستقبلوه فنزل بذلک المکان مرتاح البال قریر العین لیبلغ السعادة فی متنزهات تلک الدیار.» (المصدر نفسه: ١١٨)

وفی نهایة الحکایة نجد القاص یستنتج منها نتیجة تمثیلیة معتقداً أن لهذه القصة بعداً تمثیلیاً وأن رمز هذه الأسطورة موضوع تربوی إذ إنها تعظ الإنسان بأن الدنیا مزرعة الآخرة وأن الفائز هو من لا ینشغل بملذات الدنیا ویعلم أن أفراح هذه الدنیا عابرة فهو یعمل بکل ذکاء علی إعمار آخرته.

«والآن أیها الأولاد استمعوا ورکزوا علی تفهم رمز هذه الحکایة واعلموا أن ذلک الغلام الذی جلس فی السفینة هو کالطفل داخل الجنین ... وأن غرق تلک السفینة والوصول إلی تلک الجزیرة وبلوغ المدینة واستقبال جماعة من الناس له إشارة إلی المشیمة التی هی مقر الطفل فی بطن الأم عند الوضع ... فعندما یأتی الإنسان إلی هذا العالم یقوم بتربیته ... الکثیرون من الوالدین والمرضعات ... إذا کان من نصیبه بلوغ السعادة السرمدیة ... کما کان من نصیب ذلک العبد فإنه سیفکر ملیاً بأن علی الذهاب یوماً من هذا المکان ... فلا یفتأ یعمل جاهداً لبناء المنزل الذی سیحتاج إلیه فی الدار الآخرة ولا یدخر جهداً لذلک ویعمل علی تقدیم ذخائر السعادة الأبدیة إلی أن یحین أجله ویؤخذ من دار الفرار ... إلی تلک الصحراء التی هی عبارة عن الآخرة.» (المصدر نفسه: ١٢٢)

## أجزاء الحكاية وأحداثها

تنقسم هذه الحكاية إلى قسمين ومجموعة من الأحداث فى كل قسم وهى قابلة للتفسير فى موضعها.

## القسم الأول

١. هناك عبد أبحر بعيداً عن وطنه ٢. تنهدم سفينته ويتمكن هو بكل جهد من الوصول إلى جزيرة ٣. إن الجزيرة خضراء مليئة بغابات النخيل ٤. يستقبله أناس بحفاوة ويختارونه ملكا عليهم ٥. يتم عزف الناى والطبول والمزامير عند استقبالهم له ٦. إنهم ينوون قتله بعد عام من الحكم ٧. يأخذه الناس إلى ذلك البحر وعبره يتم نقله إلى صحراء قاحلة ويتركونه هناك ليقضى ويبحثون عن ملك جديد ٨. يطلع العبد بذكائه على القصة ويفكر فى حل ينتهى إلى نجاته.

## القسم الثانى

١. يقوم القاص بعد نهاية القصة بتقديم تفسير عنها.

٢. إن تفسيره تمثيلى يستفيد فيه من معرفة علاقة الشبه وبعبارة أخرى فإنه يرى القصة كلها تشبيهاً تمثيلياً ٣. إن تشبيه التمثيل هذا يتم توظيفه فى خدمة موضوع دينى مهم أخلاقى يتأسس على الفكرة المشهورة القائلة بأن الدنيا مزرعة الآخرة وهنا نورد بعض التفاسير حول أحداث هذه القصة.

## وجوب قتل الملك

لقد مر آنفاً أن الملك أو الإنسان- الرب هو مندوب الروح النباتية أو رب الغلات المصدر نفسه فعلى أساس قانون السحر الهوميوباتيكى فإن قتله واختيار خليفة له عامل من عوامل تغيير الفصول وقدوم الربيع ونمو النباتات ولكن السؤال الذى يطرح المصدر نفسه هو أنه لماذا على ملك الطبيعة هذا أن يقتل؟ لماذا لا يترك ليموت ميتة طبيعية ليخلفه شخص آخر؟ لقد كان الجواب الذى توصل إليه فريزر عبر دراسة القرائن الكثيرة التى حصل عليها حول هذا التقليد فى أماكن متعددة من الأرض هو أن

قتل الملک کان محاولة لمنع نقص الخصب والقدرة على الولادة. لابد من قتل الملوک فی ذروة الشـباب والصحة والقوة لتنتقل قواهم قبل الضعف إلى شـخص أكثر شباباً وقوة. «إن البشـر البدائيين كانوا يعتقدون أن صحتهم بل وصحة العالم مرتبطتان بالإنسـان- الرب هذا أو التجسـيد الألوهی عبر الإنسان. لذلک فإنهم كانوا يراقبون صحته لأجل صحتهـم. غـير أن أية دقة مهما كانت كبـيرة لن تتمكن من منع الشـيخوخة والضعف والموت للانسـان- الرب. فإذا مات الإنسـان- الرب ميتة طبيعية فإن ذلک يعنی عند البدائيين أن روحه قد تركت الجسم بإرادتها ولن تعود بعد ذلک أو المعتقد الأكثر رواجاً هو أن الشـيطان أو الساحر هما اللذان أخرجاها من جسده وجعلاها حائرة على أقل تقدير. كما أن الموت الناجم عن المرض يعنی أن الروح تكون قد تركت الجسم فی أسوأ مراحل الضعف الجسـدی فإذا انتقلت إلى جسد جديد فإنها سترافقه بالضعف والفتور لتواصـل حياتها علـى هذه الحالة بينما كان اعتقاد النـاس يقضی بأن قتله يضمن لهم فی المرحلة الأولى السـيطرة على روحه عند الهروب ويمكنهم نقلها إلى خليفة مناسـب وفی المرحلة الثانية فإن قتلهم له يعنی أنهم سبقوا ضعف قواه الطبيعية مما يعنی أن زوال الإنسان- الرب لا يؤدی إلى زوال العالم.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٢٩٥)

إن الاعتقاد السائد هو أن الروح النباتية يجب ألا تموت وألا يدركها الضعف والبلى لذلک فإن الإنسـان- الرب مادام قادراً على أداء واجباته الخطيرة فإنه يجب أن يبقى على مسؤوليته.

لقد أثبتت دراسات فريزر أن تحديد الأقوام البدائية للزمن الذی تنتهی فيه صلاحية الإنسان- الرب لمواصلة الحكم كان مختلفاً. فهناک من كانوا يقتلونه بمجرد ظهور الشعرة البيضاء الأولى على رأسه وكان البعض الآخر منهم لا يقتلونه مادام قادراً على الدفاع عن المصدر نفسـه وعندما كان يظهر شخص قادر على قتله فإن منصبه كان يتحول إلى قاتله. غير أن أكثر النماذج تشـير إلى فترة محدودة من الحكم للملک. إن الزمن المحدد هو ذلک الزمن الذی كان يعتقد الإنسـان البدائـی أن القدرة على حفظ الروح الالهية فی وجود الإنسان- الرب أو الرب- الملک ممكنة حتى نهايتها. ويبدو أن تحديدهم لهذا الزمن الخاص حسب معتقداتهم مرتبط بفترة زمنية لدورة من الكمال فی الحياة.

«إن الملک أو الکاهن السماوی مجبر علی البقاء علی الحکم إلی الوقت الذی یظهر فیه نقص جسدی فی ظاهره أو علامة ظاهرة من الضعف والمرض أو الشیخوخة. إن ظهور أی ضعف إشعار بأنه لم یعد قادراً علی أداء مهامه الإلهیة. و یبدو أن بعض الأقوام کانت لا تنتظر ظهور أمارات الضعف والشیخوخة وکانت تفضل قتل الملک عند قدرته وفی ذروة حیویته. لذا فقد کانت حددت فترة لم یکن فیها الملک ممنوعاً من مواصلة الحکم وکان لابد من قتله. لقد کانت هذه الفترة فی بعض المناطق جنوبی الهند تستمر لمدة ١٢ عاماً.

وفی العصور السحیقة ما قبل التاریخ کان ملوک بابل وأسلافهم المتوحشة بعد انتهاء عام واحد من الحکم یتخلّون عن الملک وعن حیاتهم بالکامل.» (المصدر نفسه: ٣٠٥-٣١٣) إن أبسط تعلیل لتحدید فترة عام واحد هو الإشارة إلی أکثر التعلیلات انسجاماً مع الطبیعة وهی نهایة دورة کمال للفصول الأربعة. کما أن معتقدات البشر البدائیین حول العدد ١٢ جدیرة بالاهتمام. فهو العدد الذی یتمیز بالتقدیس علی خلاف العدد الذی یلیه. «لقد کان العدّ فی بدایة الأمر یتم عبر أصابع الید ومن هنا ظهرت الأعشار. فعندما استطاع الإنسان فهم معنی العدد ١٢-ولعله کان بحاجة إلی فترة من الزمن للوصول إلی ذلک- أدرکه الکثیر من السرور إذ إنه وجد عدداً قابلاً للقسمة علی خمسة إلی ستة من الأعداد الأولی وبذلک دخلت الأعشار منذ ذلک الحین مبنیة علی العدد ١٢ فی الحساب. إن العدد ١٣ لیس قابلا للقسمة علی أی عدد خلافاً للعدد الذی یسبقه ولذلک فقد تشاءم به الناس وکرهوه.» (دورانت، ٢٠١٣م: ١/٩٦)

### تتويج شخص غريب ملكا

لقد کان مفهوم الملک الممزوج بمفهوم الرب یضع علی عاتق الملک مسؤولیات صعبة ومنهکة فلم یکن الملک مستبداً بالمفهوم الذی نعرفه الیوم إذ کان الملک یعیش لأجل دیمومة حیاة الکائنات الحیة وکان یحتاج إلی المراقبة الدقیقة إذ إن قدرته علی التصرف فی الکون والطبیعة کانت تتطلب منه أن یخضع جمیع تصرفاته للمراقبة الشدیدة. «إن أی تصرف للملک -حرکة رأسه- أو رفع یده- کان یترک تأثیراً علی الطبیعة وکان

من الممكن أن يثيرها.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٢١٥) لذا فإن جميع أعماله وحركاته كانت تخضع للحظر الشديد وكان هذا الحظر على حركاته تتم مراقبته بشكل جاد بواسطة عابديه ومن كانوا يراقبونه بصورة مشددة. فهو كان ممنوعاً من وضع رجليه على الأرض كما كان محظوراً عليه أن يرى أو يرى ومن ذلك منع -إشراق الشمس على رأسه- منع حلق لحيته أو ظفره منع النوم ومنع الملامسة أو منع ملامسة أحد إياه و ... إن هذه الأنواع المتعددة من الحظر هي ما يصفه فرويد بمحرمات الملك. «إن محرمات المراسم الحكومية في ظاهرها تعكس تجليات أعمق الاحترامات كوسيلة لتوفير الأمن الكامل للحاكم غير أنها في واقع الأمر عقاب يتحمله الحاكم لعلو شأنه.إن شدة وقسوة أحكام المحرمات قد أدتإلى نتيجة مهمة تاريخياً وهي أن الرغبة في بلوغ الحكم قد زالت بالكامل.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٧٣) إن عدم الرغبة هذا الذي أدى إلى زوال الحياة تحول إلى عامل فيما بعد ليتم تنصيب الملك رغم إرادته ويفرض عليه هذا المنصب فرضاً.

«في بعض القبائل الأفريقية كانوا يلقون القبض على من يريدون تعيينه كخليفة للسلطان أو يربطونه بالحبال ويراقبونه في دار الأصنام ويستمرون في حبسه حتى يعلن عن استعداده لقبول هذا المنصب ويعترف به.» (المصدر نفسه: ٦٨) وكانت إحدى الحلول تعيين الغرباء والأجانب ومن لا يعرفهم أحد لهذا المنصب. «كان الملوك الأوائل من الأجانب الذين يتم تقديمهم كقرابين للآلهة في احتفالات ضخمة بعد فترة قصيرة من الحكم. إن الامتناع عن قبول منصب السلطان كان يتبعه عقاب شديد جداً مما أدى إلى أن تقبل أكثر القبائل بتسليمه إلى الأجانب.» (المصدر نفسه: ٧٤-٦٨) «لقد صوّر سرفانتس في روايته "دون كيخوتي" حال إنسان غريب غافل عن كل شئ يجد المصدر نفسه فجأة في مواجهة القدر ويصبح ملكاً ومن ثم كان يتعرض لأسوأ الأحداث وأكبر المشاق والصعاب التي عرضها في قالب فكاهي رائع.» (راجع سرفانتس، ١٩٧٠م: ٢/١٠٩٣) غير أننا نشاهد في الأساطير والقصص القسم الأول من هذه الطقوس دون ذكر نهايتها المخيفة. ففي الأساطير الإيرانية نواجه نماذج من هذا القبيل حيث إن البطل عندما يتوجه نحو مكان معين لإنجاز عمل ما في طريقة في الجبال أو الصحاري يبلغ مدينةويختاره الناس فوراً ملكا عليهم.«ففي منظومة "هماي وهمايون" لخواجوي

كرمانى نرى أن هماى الأسير فى سفينة سمندون الزنجى التى تعرضت بدورها للأعاصير الشديدة مما أدى إلى غرق سمندون وأصحابه غير أنه يتمكن من الخلاص بتلك السفينة المحطمة ويبلغ جزيرة خضراء ويبدأ فيها بالسير ويواصل سيره فيها فى اليوم التالى إذ يواجه عدداً من الفرسان الذين يبحثون عن ملك لبلادهم بعد وفاة ملكهم وكان من تقاليدهم أنهم يذهبون إلى الصحراء ويختارون أول شخص يواجهونه ملكاً لبلادهم وبذلك يتحول هماى إلى ملك لتلك البلاد.» (راجع خواجوى كرمانى، ١٩٦٩م: ٤٥-٤٢)

## تتويج العبد ملكاً

إن أسطورة حاكم مروج معبد "نمى" الذى تركزت حوله دراسات فريزر عبارة عن أسطورة كاهن فى منصب السلطان. لقد خلف هذا الكاهن الملك الذى قتله وكان من يستطيع قتله سيتحول إلى ملك أيضاً. والطريف فى الأمر أن الوحيد الذى كان يسمح له بهذا الصراع من أجل بلوغ الحكم كان عبداً هارباً. «كان يجب ألا ينكسر غصن من أغصان المعبد وكان يسمح لعبد هارب فقط بكسر أحد الأغصان -إذا استطاع ذلك- وكان نجاحه فى هذا الأمر سيمكّنه من أن يواجه كاهن المعبد وينازله فإذا تمكن من قتله أصبح حاكما على تلك المروج بدله.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٧٤)

«كما أن من كان يريد أن يصبح كاهنا فى معبد آرتميس كان عليه أن يتغلب على منافسه فى الصراع وجهاً لوجه وكان يمنع الناس من الأحرار المشاركة فيه إلا العبيد الهاربين من أسيادهم.» (المصدر نفسه: ٢٥) كان على خليفة الملك أن تتوفر لديه شروط خاصة وأن يثبت جدارته عبر اختبارات تتطلب الشجاعة والقوة القتالية التى هى من أمارات الصحة والقوة الجسدية. إن السبب فى ضرورة اجتياز الاختبارات الجسدية الصعبة واضح تماماً. كان على العابدين أن يتأكدوا من صحة ملكهم وقدراته الجسدية لأداء المسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتقه. «إن الحكام المقدسين كانوا يمثلون المندوبين الأحياء للآلهة وكان يجب أن يقتلوا على يد رجل ذى عزيمة كبيرة والذى كان قادراً على إثبات أحقيته فى الألوهية والحكم المقدس بقوة الجسد بواسطة السيف.» (المصدر

نفســه: ٢١٢) غیر أن تبریر کــون القاتل عبداً هارباً یبدو أنــه راجع إلی أمرین الأول مسؤولیة الملک التی لم یکن أحد لیقبلها والثانی هو مفهوم الرق فی العهود القدیمة. لم یکن العبید خدماً قبیحی المنظر ضعافاً أشــقیاء فحســب، لقد کان المصارعون الرومان عبیداً أیضاً وکان ذلک هو الســبب الذی یدفعهم إلی تحمل التدریبات الشاقة الخاصة بالقتال ونیل مهارات الدفاع الفردی وکان القانون الوحید فی حیاتهم التی کانت وســیلة لترفیه الملوک الرومان هو "اقتل لکی تعیش". إن قصةسبارتاکوس خیر شاهد علی هذا الأمر لذا فإن أی عبد لم یکن یصلح لبلوغ منصب الکاهن لکنه کان عبداً ذا قوة جسدیة عالیة ومهــارات قتالیة خارقة وذکاء خارق أیضاً یمکنّه من الهروب من مدرســة المصارعین التی کانت خاضعة للمراقبة الشدیدة ولأن هذا الهروب کان یتبعه عقاب الموت إذاً فإن فترة من الحکم فی أرض أخری کانت تمثل له فرصة جدیدة. إن هذا الهروب من الهلاک وتولی الحکم الطقوسی فی بلاد أخری مشهود فی أسطورة دیانا أیضاً. «إن هروب العبد إعادة انعکاس لهروب "اورســت" وکان صراعه مع الکاهــن یرمز إلی الضحایا الذین کان یتم تقدیمهم للإله "دیانا" فی عصور ســابقة فحســب هذه الأسطورة فإن بطلاً یدعی "اورســت" سنّ عبادة "دیانا" فی "نمی" فقد هرب بعد قتل الحاکم إلی إیطالیا مع شقیقته وأخذ معه إلی هناک تمثال دیانا.» (المصدر نفسه: ٧٤)

إن حکایة العبد التاجر أســطورة عبد یصبح ملکاً فهو لم یهرب غیر أن ابتعاده عن أرضه یجعل ســکان الجزیرة قادرین علی تصور الهــروب وإن لم یکن مصارعاً رومانیاً غیر أن اجتیازه للبحر وخلاصه من الأعاصیر والغرق یثبت قدراته الجســدیة فإن من یتمکن من اجتیاز بحر هائج کهذا فهو قادر لا محالة علی الاحتفاظ بقدرة الملک المقتدر.

## اجتیاز البحر

إن العبــد یدخــل الجزیرة عبر البحر ومن المقرر أن یقاد نحــو القتل عبر البحر مرة أخری ولا بأس هنا من الإشارة إلی البحر ووجود الساحل فی تلک الأرض وهی قضیة نشاهدها فی القصص الأخری المماثلة. مثل "همای وهمایون".

إن هذه الدراســة تسعی إلی تقدیم تفســیر طقوسی عن هذه الحکایة ولکننا لا نری

بأسا بإشارة إلى التفسير الرمزي لها أيضاً:

فكما ذكر القاص –وفهمه عن هذا الرمز يثير عندنا العجب- فإن تحطم السفينة والسقوط في الماء رمز الولادة والخصب وهو رمز قديم كثر استعماله في قصة داراب في شاهنامه و في قصة موسى وكثير من القصص الأخرى. «مما لا يرقى إليه الشك هو أن وضع الطفل الرضيع في سلة،ما هو إلا عرضاً استعارياً للولادة فالسلة هنا ترمز بالمجاز إلى بطن الأم والماء هو السائل الجنيني ففي كثير من هذه التخيلات نلاحظ أن تصوير العلاقة القائمة بين الأم والأولاد يتم عرضه عبر إخراجهم من الماء أو الخلاص والنجاة منه.» (فرويد، ١٩٦٩م: ٦)

فعلى أساس التحليل الرمزي فإن اجتياز العبد للبحر يعني عبوره من العدم إلى الحياة كما أن عودته إلى البحر يمكن أن تكون رمزاً للعودة من الحياة إلى العدم وإن الذهاب والإياب يمثلان مجموعة الولادة والموت لملك من الملوك أي دورة الموت والبعث لإله الخصب.

غير أن التحليل الطقوسي الذي تهدف الدراسة إلى معالجته وتشكل أساس تفسيرنا هنا فالسباحة واجتياز الماء وتسليم الشخص إلى الماء و ... يعود بجذوره إلى السحر الهوميوباتيكي الذي يسعى إلى التأكد من مستوى هطول الأمطار وتوفير المياه للزراعة. «كان تقليد السباحة أمراً شائعاً في الشمال الأفريقي.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٩٠)

كما أن تقليد السباحة كان شائعاً في إيران في يوم يدعى "آبان". كما أن مراسم طقوس "أدونيس" الذي سنتحدث عنه لاحقا عبارة عن مراسم تقام بواسطة مفهوم الموت وبعث أدونيس عبر البحر أو النهر.

إن أدونيس الذي يرمز إلى رب الغلات والروح النباتية كانت تقام كل عام بمناسبة موته مراسم العزاء ومن ثم كانت الاحتفالات تقام مرة أخرى بسبب عودته. «كانت النساء يزين تماثيلأدونيس ويقمن بتشييعه في موكب جنائزي كأنهن يقصدن دفنه ثم كن يرمينه في البحر أو النهر ليحتفلن في اليوم التالي بعودته.» (المصدر نفسه: ٣٨٣) وفي طقوس مماثلة كان يتم إلقاء جذع شجرة في الماء بدل تمثال أدونيس. «إن الفارق بين الطقوس على الشكل الأول والثاني هو أن الثاني كانت تظهر فيه الروح النباتية

فی شـكل جذع الشجرة "نبات" أی فی شـكله الأصلی. بينما كان للروح النباتية شكل انسانی فی عبادة "أدونيس". إن موت أدونيس وبعثه يمثلان زوال الحياة النباتية وولادتها الجديدة.» (المصدر نفسه: ٣٩٢)

إن خـروج العبد من الماء وعبوره منه نحو الصحراء للهلاک والموت يشـبه إلی حد كبير قصة أدونيس فهو يمثل الموت والبعث لرب الغلات بالهدف المصدر نفسه أی هطول الأمطار وتوفير المياه الكافية للزراعة والتوسـل إلی السـحر الهوميوباتيكی. «لقد كان الإنسان الأولی يعتقد أن المحاكاة تترک التأثيرات التی يريد الوصول إليها لذا فإنه كان يرش الماء ويريد به الحصول علی المطر ويشـعل النار ويريد به إشراق الشمس كما أن محاكاته لنمو المحاصيل كانت تجعله يأمل فی وفرة المحاصيل. كذلک فإن إلقاء النباتات أو التماثيل سـحر يمارس للتأكد من كثرة الأمطار ووفرتها.» (المصدر نفسه: ٣٩١) كما أن الملـک كان يجب أن يتمتع بقوة الخصب وإنزال المطر. "لذلک كان يدخل تلک الأرض عبر المياه" كما كان يجب قتله قبل أن تضعف قواه. وأن يعود إلی الماء مرة أخری وذلک لضمان هطول الأمطار والزراعة المثمرة.

## الناى والطبل والمزمار

لقد تم وصف مراسـم الاسـتقبال علی النحو التالی:كان الضجيج علی أشده وكانت تستخدم الطبول والمزامير والنای وكان الناس يحملون الأعلام و ... كانت هذه المراسم تبدو للوهله الأولی مراسـم اسـتقبال عسكرية،سياسية وكان يظنّ بأنها تجری من فرط السرور. لقد ورد ذكر أدوات اللهو أيضاً غير أن عبارة «صوت النای الحزين لا يتناسب مع هذه الأجواء المفعمة بالسـرور أو الأجواء العسكرية. ويبدو للباحثة من خلال هذه الأسـطر أن هذه الأجواء المليئة بالسرور عبارة عن أصوات تعكسها: لقد اجتمع خلق كثيرون من الرجال والنساء من المدينة وهم يحملون أدوات اللهو والفرح وأنواع وسائل التبرج والتجمل.» (الوراويـنی، ٢٠٠٥م: ١٠٦) كما أنها تعكس حالة الحرب والخوف الناجمـة منهـا «لقد ضرب زلزال المواكـب الأرض وحمحمة المراكب عنان السـماء.» (المصدر نفسه: ١٠٦) كما أن "صوت النای الحزين" يحدث حالة من الحزن والألم. «إن

صوت الناى الحزين وصوت الطبل والمزمار قد طنّ فى آذان الفلك ...» (المصدر نفسه: ١٠٦) ترى الباحثة أن كتاب مرزبان نامه رغم كونه يتصف بالاهتمام بالمحسنات الأدبية غير أن ما تضمنته هذه الأسطر لا ينحصر على التلاعب اللفظى والأدبى فحسب بل إنه يرتبط بماهية القصة الأساسية "الموت والبعث".

إن هناك قرائن تشير إلى التشابه الموجود بين هذه الأوصاف وبين طقوس أدونيس ومراسم الحصاد فى الأدوار الماضية. انظر إلى حالة النواح والإنشاد فى هذا النموذج: «كان سكان الاسكندرية يرتدون ملابس العزاء فى طقوس أدونيس ويشعّثون شعرهم ويعرّون صدورهم حاملين تمثال أدونيس الميت إلى شاطئ البحر ويسلمونه إلى الأمواج. غير أن نواحهم وحزنهم لم يكونا نابعين من اليأس إذ إن المنشدين كانوا يشيرون إلى الجميع بأن الإله الميت سيعود.» (فريزر، ٢٠٠٥م: ٣٨٤) إن الثنائية الموجودة فى هذا الكلام وكذلك صوت الناى الحزين المفعم بالألم تظهر فى النص التالى أيضا: «كان الفينيقيون يقيمون الحداد على موت أدونيس فى كل عام بصوت الناى الحزين والبكاء والمآتم واللطم على الصدور ولكنهم كانوا يعتقدون بأنه سيعود غداً حياً.» (المصدر نفسه: ٣٨٤)

أما الشواهد الأخرى فتأتى من مراسم خاصة بالحصاد إذ نشاهد فيها النواح بينما ليس هذا الموسم موسماً محزناً بل هو باعث على الفرح والسرور: «فى مصر القديمة كان الحاصدون عند حصاد المحاصيل الأولى الزراعية ينوحون داعين الإله الذى كانوا يعتبرونه السبب فى اختراع الغلات وكانوا يعتبرون أالمصدر نفسهم مدينين له. كما كان الفينيقيون وسكان غربى آسيا ينشدون غناء محزناً عند قطف العنب.» (المصدر نفسه: ٤٨٣) وفى النهاية فإن هذا الضجيج والأصوات والأعلام التى تم ذكرها فى هذه الحكاية يمكن أن تقارن بالنموذج الآتى: «إن السكان المحليين فى مكسيكو يضربون بأكفهم على شفاههم ويضجّون و يربطون مناديل حمراء كالأعلام على العصى ويحملونها وذلك فى موسم الحصاد أو عند حرث الأرض.» (المصدر نفسه: ٤٨٩)

نود هنا الإشارة إلى هذه الثنائية الموجودة بين الخوف والأمل والفرح والحزن الذى نشاهدها فى هذه المراسم علّنا نجد ارتباطا بينها وبين الأوصاف التى ورد ذكرها

فى مرزبان نامه عن مراسـم الاستقبال لنقوم بتفسـيرها جميعاً على محور الماهية العامة للاعتقـادات الخاصـة بالموت والبعث والـروح النباتية وبتجسـيدها فى القتل وخلافة الملک. كانوا يقيمون الحداد على الملک الميت ويفرحون مسـتقبلين الملک الجديد كما أنهم كانوا يعتقدون عند موسـم الحصاد وإجـراء طقوس أدونيس أن روح الغلات هى التى تموت وتبعث من جديد.

«إن روح الغـلات تقتـل فى كل عام عند مكان درس المحصول وفى موسـم الحصاد إن النواح على أدونيس كان فى أساسه نوعاً من طقوس الحصاد التى كانت تقام لجلب عناية رب الغلات.» (المصدر نفسه: ٤٩٧-٣٨٨)

إن بالإمكان أن نضيف تبريرين آخرين لمراسم الاستقبال هذه: إن التبرير الأول هو مراقبة روح الغلات وتوجيهها. لقد كانت معتقدات الإنسان البدائى حول الأرواح مبنية على الخوف والهلع الشديدين الناجمين عن محرمات الأموات. فهو كان يعتقد أن الروح معرضة لأخطار مخيفة. إذ من الممكن أن تغادر الروح الجسد وألا تعود إليه. كما أن من الممكن أن تخضع لسـيطرة الشيطان أو الأرواح الخبيثة الأخرى وقد تضيع وتحتار و ... لذا فإن من الضرورى توجيه الروحومراقبتها بواسطة السحر، كان اعتقادهم يقضى بأن الصراخ والعويل والضجيج والأناشيد والأغانى وربط الميت بالحبال عند الموت بإمكانه أن يوجه الروح نحو المكان الذى يجب أن تتجه نحوه.

لذلـک فليس من المسـتبعد أن نتصور أن روح الغلات عنـد قتل الملک تحتاج إلى المراقبة والتوجيه للاستقرار فى مكانه الآمن الخاص به للبعث المجدد إذ يجب أن تكون بعيدة عن الضياع.

«أ "لأجل إعادة الروح الحائرة"كان يتجه جمع غفير من الرجال والنساء إلى الجبّانة وكان الرجال يعزفون الناى هناک، أما النسـاء فكـن يصفّرن فى محاولة لإعادة الروح الحائـرة ويوجهونها بالضرب علـى أكفهن.» (المصدر نفسـه: ٢٣٥) كما أن على روح الغلات أن تبقى بعيدة عن سـيطرة الأرواح الشـيطانية وتسـخيرها. «إن تنفير الروح بالصراخ والضجيج أسلوب سحرى.» (بروید، لاتا: ١٩)

أما التبرير الثانى فيتم عبر السـحر الهوميوباتيكـى. إن محاكاة الرعد والبرق عامل

من عوامل هطول الأمطار كما أن صوت المزامير والطبول و ... يدفع الفلک إلى إيجاد الرعد والبرق وهطول الأمطار.

## النخيل

إن ارتباط النخيل بالخضرة والنضارة في الأرض المقصودة قابل للفهم إزاء الزراعة والتبرير النباتي الذي هو محور هذه الحكاية. غير أن الإشارة إلى اسم النخيل بين هذه النباتات بشكل خاص لا يخلو من الارتباط بينها وبين الموقع الجغرافي الذي ظهرت فيه فكرة الموت والبعث والروح النباتية وطقوس قتل الملک. «كانت الضحية الجديدة التي يتم اختيارها للعام التالي يعبد كظهور مجدد للضحية السابقة في الطقوس البدائية. وكانت هذه العقيدة بسبب المقارنة والتشبيه بينه وبين الربيع حيث كان إله الأرض يبعث بعد موت خريفي مرة أخرى لقد كانت أسطورة الموت والبعث للإله على شاكلة الإنسان جزءاً لا يتجزأ من جميع الأديان في غرب آسية والشمال الشرقي للقارة الأفريقية.» (دورانت، ١٩٧٠م: ٤١٧) «ويبدو أن التضحية أو بتعبير آخر تضحية الإله بالمصدر نفسه في كل عام كانت من ميزات المذاهب السامية.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٢٠٦)

بالإضافة إلى ما مرّ فإن طقوس أدونيس التي تعتبر تجسيداً لهذا المعتقد في قالب الأسطورة تعد شاهدة على ذلک. «إن أدونيس في الأساطير اليونانية هو معشوق افرودينه فبعد موته وافقت الآلهة على أن يبعث ستة أشهر من السنة وذلک بإصرار من أفرودينه. لذلک فقد كان اليونان يحتفلون سنوياً في احتفالات آدونيا بموته وبعثه اللذين يرمزان إلى موت الطبيعة وحياته السنوية.» (مصاحب، ٢٠٠٢م: كلمة أدونيس) «ويبدو أن هذه الطقوس كانت تقام في الأراضي الواقعة شرقي البحر الأبيض المتوسط أكبر وأضخم من أي مكان آخر. كانت الشعوب في مصر وفي غربي آسية يقيمون الاحتفالات بزوال الحياة وبعثها سنوياً بتجسيم إله كان يموت في كل عام ويحيا من جديد وذلک تحت أسماء من مثل ازيريس وتموز وأدونيس وآتيس كانت أسماء هذه الطقوس وتفاصيلها مختلفة عن بعضها البعض من مكان إلى آخر غير أن ثيماتها وموضوعاتها الأصلية كانت واحدة.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٥٩) والمهم أن نعلم «أن أدونيس كان معبود الشعوب

في بابل وفي سوريا واستعارهااليونان منهم في القرن السابع قبل الميلاد. غير أن هناك قرائن تشير إلى أن عبادة أدونيس قد ظهرت لأول مرة بين السومريين.» (المصدر نفسه: ٣٥٩) ولا يخفى ما بين هذه البلاد والنخيل من ارتباط وثيق. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن أنشودة شجرة آسوريك التي هي من الآثار الباقية من ايران ماقبل الإسلام عبارة عن مناظرة جرت بين ماعز ونخله وكان الماعز يمثل المجتمع المعتمد على تربية المواشي حسب رأي بعض الباحثين كما أن النخلة كانت تمثل المجتمع الزراعي.

## إنقاذ العبد

ترى الباحثة أن تبرير وتفسير حكاية العبد التاجر يتطلبان النظر إليها من ثلاثة منطلقات. الأول النظر إلى القصة من منطلق الأرض التي يغادرها العبد ويدخل في قضايا وردت تفاصيلها في الحكاية وتسمى الباحثة هذه الأرض "أرض البطولة".

الثاني النظر إلى القصة من منطلق الأرض التي يدخلها العبد وتسميها الباحثة "أرض الضحية".

والثالث النظر إلى القصة من منطلق وجهة نظر الراوي الذي ينظر إليها بعد مضي زمن طويل ويقوم بتفسير أحداثها وتطلق الباحثة عليها اسم أرض الراوي.

يتسنى تفسير وتبرير الأحداث الواقعة في أرض الضحية عبر التفسير الطقوسي كما أن تبرير أحداث أرض البطولة ممكن بتفسير رمزي لها أما تفسير أحداث أرض الراوي فممكن من خلال تفسيرها التمثيلي.

## وجهة النظر من منطلق أرض الضحية

لقد قدم غريب عبر المياه إلى هذه الأرض ويبدو من ملامحه بأنه رب الغلات وملك الطبيعة ويحمل معه روح الملك السابق الذي تم إطلاق روحه من جسده قبل وصول هذا الغريب لذا فإن على الجميع إكرام هذا الملك ومراقبته ليحفظ الروح النباتية والقوة الملكية معه وعندما يحين موعد نقل الروح فإن الملك العزيز سيقدم ضحية. حتى تنتقل روحه في صحة دون أي إنهاك أو تعب إلى جسد آخر وتواصل حياتها هناك.

ولكــي يتم ضمان هطــول الأمطار فإن التضحية تجرى عبر البحر ويســلم الضحية إلى البحر. هذه هى الأحداث من منظور الأرض التى نزل إليها العبد وهى أرض الضحية.

أما النظر إلى القصة من منطق أرض البطولة: يغادر البطل مدينته ويبتعد عنها ويواجه فى طريقه الأخطار التى تحدق به حيث يتمكن بقوته الجســدية من الخلاص عن الغرق ويدخل أرضاً غريبة ويشــاهد فيها أناســاً عجيبين بســلوک يبدو له غير مفهوم حيث يولّونه ملكا عليهم أولاً ويريدون قتله بعد ذلک بفترة وجيزة.

عندما يدرک العبد هذه المسألة بذكائه الخارق يرى المصدر نفسه فى معرض الهلاک وينقذ المصدر نفسه هذه المرة من الموت المحتم بتدبير الأمر وحزمه غير معتمد على قوته الجسدية حيث يعتمد على ذكائه وعقله وأخيراً يقاد إلى أرض كان من المقرر أن يهلک فيهــا غير أنه بعقله قــد حوّلها إلى مدينة عامرة وتخلص للمــرة الثانية من الموت المحتم وأصبح ملكا على تلک الديار.

إن تفســير الحكاية من وجهة نظر أرض البطولة تفســير رمزى وتابع لنموذج كثير المصاديــق فى الأســاطير الإيرانية القديمة وغير الإيرانية منهــا. يبتعد البطل عن أرضه ويصبــح فى نهاية المطاف ملكاً. إن ابتعاد البطل عن أرضه ووصوله إلى الملک فى أرض غريبــة أخرى انعكاس للنظــام الاجتماعى الأباعدى أو الزواج خــارج القبيلة. «إن الأباعديــة أو الانتســاب إلى المرأة قانــون يلزم الرجل بالزواج مــن قبيلة غير قبيلته إن الملــک رجل مــن قبيلة أخرى وعلى الأرجح من مدينــة أخرى أو حتى من عنصر آخــر. كانــت بناته يبقين فى المنــزل وكان أولاده عندما يكــبرون يخرجون نحو الآفاق وكانوا يتزوجون و يقيمون فى بلاد زوجاتهم.» (المصدر نفسه: ٢٠٦) فى نماذج الأساطير المتأخرة المتأثر بدورة الانتقال من الأباعدية والانتساب إلى الأم "الأقاربية أو الزواج داخــل القبيلة" فإن تطوراً يحصل فى مصير البطل حيث يقوم البطل الذى كان عادة ابن الملک بالاســتيلاء على ابنة ملک من أرض أخرى ويعــود بها إلى أرضه فيصبح ملكاً على أرض الأب وفى بعض الأحيان على أرض الأب وأرض الزوجة معاً.

إن خــروج البطل من أرضه والوصول إلى الملک فى أرض غير أرضه، الذى يترافق مع زواجه من ابنة الملک أحياناً يعد نموذجاً شــائعاً فى الأســاطير الآرية القديمة حيث

تكرر بأشـكال مختلفة فى القصص. والنقطة المهمة هى أن وصول الأولاد إلى الحكم فى أرض الأجانـب ووصول أزواج البنات إلى الحكم فى أرض الأجانب أيضاً قد شـهدا نمـاذج كثـيرة فى التاريخ القديم لهذه الأقوام. «ففى أثينـا وروما نجد نماذج من جلوس العرش بسـبب الزواج من ابنة ملك ففى لاتيوم القديمة كانت الأسـر الحاكمة ترسـل أبناءهـا للزواج من بنات الملوك للوصـول إلى الحكم فى تلك البلاد. إن أكثر من فرع واحـد من العنصـر الآرى كان لديه مثل هذه التقاليد. ونلاحـظ فى كثير من الروايات اليونانية أن ابن ملك يغادر أرضه متجهاً نحو أرض بعيدة ليتزوج من ابنة الملك هناك ويبلغ الملك فيها.» (المصدر نفسـه: ۲۰۸) «بذلک يبدو أن بعض الأقوام الآرية كانت ترى فى مرحلة معينة من انتقالها نحو التطور الاجتماعى أن النسـاء وليس الرجال هن الـلاتى ينقلن الدماء الملوكيـة. إذ كن يعتبرن قادرات على نقل الحكم فى أجيال متتالية إلى رجل من قبيلة أخرى أو من بلد آخر فى الغالب حيث كان يتزوج من إحدى بنات الملك وكان يحكم قوم زوجته. إن القصة المتداولة بين الناس التى تقول إن رجلاً غريباً دخل مدينة وعشق ابنة الملك وتزوجها واستطاع الحصول على نصف الحكم أو الملك كله قد تكون نتيجة وجود تقليد حقيقى فى المجتمع.» (المصدر نفسه: ۲۰۹)

على أساس ما تقدم فإن بطل الحكاية التى نحن بصددها هو بطل النظام الاجتماعى الأباعـدى الذى ابتعد عـن أرضه وبعد اجتيازه للاختبـارات الصعبة "اختبار القوتين الجسدية والعقلية" ينال الحكم فى أرض أخرى. إن محاربة الأعاصير فى البحر ومواجهة أناس عجيبين فى الفكر والإشراف على الهلاک ... من منظور أرض البطولة يأتى جميعاً لاختبـار البطل. على البطل أن يواجه مشـاكل وأخطاراً جمـة فى طريقه وأن يجتازها بسـلام مستعيناً بشجاعته وعقله ليتم إثبات جدارته لنيل العرش. ويتدرب على الأمور الشاقة فى سبيل بلوغ هذا المنصب الخطير.

إن مثل هذه الاختبارات البطولية انعكاس لاختبارات نيل العرش فى العهود الماضية عندما «كان يتم نيل حق الزواج مع ابنة الملک أو الملكة والجلوس على العرش "انظر إلى هاتـين الأمارتين المتعلقين بالنظام الأباعدى" من خـلال إجراء مباراة.» (المصدر نفسه: ۲۰۹)

## خلاص العبد

تـرى الباحثة أن وجهة النظر الأصلية فى القصة هـى وجهة نظر أرض البطولة. إن جميع أجزاء هذه الحكاية تروى لنا منذ البداية وحتى النهاية من أرض البطولة.

إن البطل سـيتخلص من دون شـك. فعلى أسـاس القرائن المتعددة الموجودة فإن الملك لا يترك على حاله فى طقوس قتل الملك ليموت جوعاً وعطشاً بل تتم التضحية بـه وبعـد أن يقتل، ترش دماؤه علـى الأرض أو تجرى عليها ولكـن بالنظر إلى رواية الحكايـة جميعاً من أرض البطولة ففى طقوس أرض الضحية تضاف إلى القصة صحراء قاحلة حتى يوجد طريق للخلاص لكى تزداد القصة رمزية أيضاً.

إن الصحراء هى رمز للهلاك فالبطل الذى يستطيع تحويل رمز الفساد إلى رمز الحياة وأن يحول الموت إلى الحياة لاشك فى أنه يستحق الجلوس على العرش أكثر من غيره.

## منطلق القصة من وجهة نظر الراوى

لقد انقضت سـنوات عدة وأخفت السـنوات الطويلة أسـس الطقـوس ومفاهيمها وتركت بقية منها فى الأسـاطير إن الأسـطورة التى نقصدها هنـا انتقلت عبر الأجيال ومرت سـنوات تطور العبادة المتعددة "عبادة الأرواح وعبادة الأجداد وعبادة الطوطم و ..." وفى كل عهد اتسمت بسمات عصره حتى وصلت إلى راوى هذه الحكاية فى عهد التوحيد -الذى يتزامن مع تطور الثقافة والحضارة البشـريتين- لم يكن راوى الحكاية مطلعاً على الرحلة الأسـطورية التى كان يرويها وكان يظن أن لهذه الأسـطورة منشداً يفكّـر مثله وهو يرى الجيد والقبيح كمـا يراه ويؤمن بما يؤمن به هو. ومن هذا المنطلق فـإن ما ذكره القدامى كان بالضرورة نابعاً عن الحكمهفحـاول جاهداً بأدواته المجردة والتركيز على قاعدة التشـبيه أن يجد فى هذه الأسـطورة قضايا حكمية. فساعده ذوقه الفـنى وقدرته على التصوير ودقة نظرة أن يجعل أسـاس حكايتـه مبنياً على أحد أهم الأركان الدينيـة التوحيدية التى ترتبت عليها اكثر المنجزات التربوية والأخلاقية على أساس تقنية التشبيه وأن يتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذه القضية الحكمية هى الإيمان بالآخرة. ظاناً أن أسـلوبها التربوى هو الاسـتفادة من التدريب التمثيلى. لقد خيل إلى

الراوى أنّ منشد هذه الأسطورة قد لجأ إلى الرمز لنقل أمر تربوى إلى المخاطبين واستخدم أداة التشبيه المعقدة وكانت هذه الأدوات فى ظنه فى خدمة الموعظة وقضية تربوية وهى أن «على الإنسان أن يبنى الآخرة فى هذا العالم وأن يكسب السعادة الأخروية فى هذه الدار الفانية.» (وراوينى، ٢٠٠٥م: ١٠٤) إن هذه الأسطورة من منظور الراوى عبارة عن استعارات للموت والحياة الأخروية التى استطاع عقل المنشد الوقاد أن يخلق فيها علاقات التشابه وأن يضعها فى خدمة الأخلاق كواعظ ناصح.

## النتيجة

إن قصة العبد التاجر أسطورة مرت بمرحلتى ماقبل التاريخ وما بعده. إن مرحلة ماقبل التاريخ هى التى حدثت فيها أحداث القصة. أما مرحلة مابعد التاريخ فهى الفترة التى وصلت فيها الأسطورة إلى الراوى فحاول إماطة اللثام عن رموزها وأسرارها. إن المرحلة الأولى هى مرحلة الاعتقاد بالطقوس البدائية غير أن معتقدات المرحلة الثانية توحيدية. تمرّ القصة فى المرحلة الأولى بموضعين جغرافيين مختلفين لكل واحد منها نموذجهالمختلف عن الآخر. فالمكان الأول يعكس النظام الاجتماعى الأباعدى ولكن المكان الثانى يمثل الطقوس المتعلقة بالموت والبعث والروح النباتية كما أنها تعكس أسطورة أدونيس. إن النموذج الأول نموذج اجتماعى شائع فى الأساطير الآرية ولكن النموذج الثانى طقوسى ويعود بجذوره إلى المعتقدات السامية. إن مقابلة النموذجين المختلفين قد خلقت فى هذه الأسطورة عقدة أسطورية. إن التحديات القصصية تظهر عادة فى الأساطير عبر مواجهة الفروق. ويمكن لهذه الفوارق أن تكون ناجمة عن الفروق بين الأرضين أو البلدين "التضاد الجغرافى" أو ناجمة عن الفوارق الموجودة بين قوميتين "التضاد القومى" كما يمكن أن تكون ناجمة عن الفوارق التى تظهر بمرور الزمن "التضاد التاريخى". حيث توجد فى قسم من الأسطورة الطقوس الخاصة بفترة زمنية معينة وفى قسم آخر منها الطقوس الخاصة بفترة أخرى حيث يخلق التضاد بين هذه الفترات العقدة القصصية. إن ارتباط نموذجين مختلفين فى الحكاية من القوميتين الآرية والسامية اللتين كانتا فى تضاد مستمر بينهما جدير بالاهتمام والعناية. يبدو أن القسم الأول من الحكاية

هو الجزء الأساســى من الأسطورة والتى تم نقلها شــفوياً أما القسم الثانى من الحكاية فقد أضيفت عليها بواســطة صاحب ذهن وقاد فنّى ذى نزعة عظيمة متطابقة مع المنطق واستفاد منها لصالح التربية والأخلاق.

إن حسن الصدف بين ماهية هذه الأسطورة الطقوسية أى الموت والبعث وإله الطبيعة الذى يجهله الــراوى بالمطلق وانطباعاته التمثيلية من هذه القصة بهدف التذكير بالموت والبعث الإنسانى أمر جدير بالاهتمام أيضاً.

كذلك عندما يدرك العبد أنه ســيقتل بعد ســنة من الجلوس على العرش فوراوينى يورد بيتين يذكر فيهما "الجزور" التى هى نوع من الأضاحى أيضاً ويبدو أن هذه الصدف تدل دلالة واضحة على المشتركات الذهنية لدى البشر فى دائرة الكون.

## المصادر والمراجع


خواجــوى كرمانى. (١٩٦٩م). هما وهمايــون. تصحيح كمال عينى. ط١. طهــران: بنياد فرهنگ ايران.

دورانت، ويل. (١٩٧١م). لذات فلسفه. ترجمه عباس زرياب خويى. ط٢. طهران: فرانكلين.

دورانت، ويل. (٢٠١٢م). تاريخ تمدن. ترجمه احمدآرام، ع. پاشــايى، اميرحسين آريانپور. ط١٥. طهران: علمى وفرهنگى.

رضى، هاشم. (١٩٦٤م). تاريخ اديان. ط١. طهران: كاوه.

سروانتس. (١٩٧٠م). دن كيشوت. ترجمه محمد قاضى. ط٢. طهران: نيل.

فرويد، زيگموند. (١٩٦٩م). موسى و يكتاپرستى. ترجمه قاسم خاتمى. ط١. طهران: پيروز.

ـــــــ (١٩٧٢م). توتم و تابو. ترجمة محمدعلى خنجى. ط٢. طهران: كتابخانه طهورى.

فريــزر، جيمز جورج. (٢٠١٣م). شــاخه زريــن. ويرايش ومقدمه رابرت فريــزر. ترجمه كاظم فيروزمند.ط٣. طهران: آگاه.

مصاحب، غلامحسين. (٢٠٠٢م). دايرة المعارف فارسى. ط٣. طهران: امير كبير.

وراوينى، سعدالدين. (٢٠٠٥م). مرزبان نامه. به كوشش خليل خطيب رهبر. ط١١. طهران: صفى عليشاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ١٣٥ ـ ١١٥

# تأثير رمزيّة الشّعر الفارسی وأنماطه الشّكليّة فی شعر "حسين مجيب المصری"

مهدی عابدی جزينی*

## الملخص

إنّ نسبة الأدب الفارسی إلی الأدب العربی نسبة الأمثال إلی الأمثال. غير أنّ الأثر الفارسی فی الشّعر العربی ضئيل وزهيد، إذا قسناه بالأثر العربی فی الشّعر الفارسی وتأثّر الشّاعر، مجيب المصری بالفرس، يتجلّی فی أكثر من مظهر وأوّل ما يذكر من ذلک مظهران: أحدهما الرّمزية والثانی استنهاج سبيل شعراء الفرس فی مذهبهم الأدبی.

إنّ هذا المقال يستعرض قطعة موجزة من تيّارات التّفاعل الثّقافی بين الأدب العربی والفارسی لدی الشّعر الفارسی وشعر مجيب المصری، مؤكّداً علی قضية التأثير والتأثّر فی ضوء العلاقات الثّقافية.

وقد رأينا بعض مظاهر التأثير الفارسیّ فی شعر مجيب المصری وهو تأثير لا يكاد يجتاز الحدود الشّكلية إلی التّغيير الجوهری. والمصریّ ينحو منحی شعراء الفُرس فی شعرهم الرّمزی ولكن للتّعبير عن خطورات باله وخوالج نفسه ومن مظاهر تأثّره بهم وصفه للشَّعر وتشبيه المحبوب بالسّرو وشاعرنا فی كثير من الأحيان يأخذ الفحوی من شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً، دون أن يفطن إلی ما صنع.

الكلمات الدّليلية: الشعر الفارسی، حسين مجيب المصری، الصوفيّة، الرّمزية.

*. أستاذ مساعد بجامعة أصفهان، إيران. Mehdiabedi1359@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٦/٢٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/٢١ش

## المقدّمة

لا شــکّ أنّ التلاقح الحضاری الذی تمّ خلال قــرون طويلة بين الحضارتين العربيّة والفارســية قد أتی أکله فی الأدبين العربی والفارسی. فقد أغنی کلّ واحد منهما الآخر وفتــح لــه آفاقاً جديدة، ما کان لها أن تتيسّــر لولا هذه القربی. وليس من قبيل المبالغة القول بأنّ التواصل الحضاری والثّقافی بينهما يعدّ أنموذجاً متميّزاً علی المستوی الإنسانی فی مجــال التأثير المتبادل الإيجابی والمثمر بين الثّقافات البشــريّة، الأمر الذی يدلّ علی الأهميّة البالغة للدّراســات المقارنة بين الأدبين العربی والفارســی وضرورة العناية بها وتشجيعها.

نحن فی هذا المقال بصدد أن نبحث عن أســاليب الشّــعر لدی الشاعر "حسين مجيب المصری" متأمّلين فی مضامينه الشّعرية و استدعائه التّراث القصصی والرّمزيّة والأنماط الشّعرية الفارسيّة.

ومنهجنا فی البحث يقوم علی المقارنة بين الشّــعر الفارســی وشــعر مجيب المصری کالموضوع المحدّد الذی يمکن الاستقصاء والوصول إلی النتائج الجديدة والمثمرة.

أمّا الأسئلة الرّئيسية التی يبحث عنها المقال فهی:

١. ما مدی تأثّر الشّاعر مجيب المصری بالثّقافة الفارسيّة أو الأشخاص الذين نبغوا فی هذه الثّقافة ولاسيّما الصّوفية؟

٢. ما هی تأثيرات الأدب الفارســی وأســلوبهم الرّمزی فی شعر مجيب المصری وما هی الخلافات بينهما؟

والفرض الرئيسی الذی يثبته المقال: أنّ المصری تأثّر بالشّعر الفارسی دون أن ننکر مســألة التّجارب الشّــعرية المشــترکة وقضية التوارد الذّهنی بينهما ولا يفوتنا أن نشير إلــی أن الباحث وقف فی مجال موضوع تأثير الأدب الفارســی فی الأدب العربی علی بعض الدّراســات منها: "تأثير زبان فارسی در زبان عربی" للدّکتور مهدی محقّق، مقالة "أثر الثّقافة الفارسية فی شعر ابن هانی الأندلسی" للباحثين سيد محمد ميرحسينی وعلی أســودی، ومقالة "الأثر الفارسی فی شــعر عبدالوهاب البياتی" لعيسی متقی زادة وعلی بشيری ومقالة "الأثر الفارسی فی شعر البحتری" لوحيد صبحی کبّابة ولکن الباحث لم

يعثر على بحث يتطرّق إلى تأثير الأدب الفارسى فى شعر حسين مجيب المصرى.

إنّ الدكتور حسين مجيب المصرى، المولود فى القاهرة فى عام ١٩١٧م، شخصيّة قلّ أن يجود الزّمان بمثلها. إنه يجيد العديد من اللّغات الشرقية الإسلامية والغربية فى آن واحد ونظّم الشعر فى العربية والفارسية والتركية والفرنسية. (المصرى، ٢٠٠٠م: ١) وهو أستاذ جامعـى تخرّج على يديه أجيال من الأدباء والعلماء الأجلّاء وقد أتحف المكتبة العربية الإسـلامية بأكثر من سـبعين مؤلفاً فى الدّراسات الشـرقية والأدب الإسلامى المقارن، فضلاً عن المئات من المقالات المنشورة فى الصحف والمجلّات العربية[١].

حسـين مجيب المصرى شعره متّسم بوضوح التأثّر بالشّعر الفارسى، وقد يصلح ذلك عناوين ما صدر له إلى اليوم من دواوين وهى "شمعة وفراشة"، و"وردة وبلبل" و"حسن وعشق" و"همسة ونسمة"، فهذه الثّنائية مأخوذة عن ثنائيّة عناوين المنظومات الفارسيّة. وتأثّر الشّـاعر بالفـرس، يتجلّى فى أكثر مـن مظهر وأوّل ما يذكر مـن ذلك مظهران: أحدهما "الرّمزية" والثانى "استنهاج سبيل شعراء الفرس فى مذهبهم الأدبى"، ومن عكف مثله على دراسة الأدب الفارسى خمسة وثلاثين عاماً وشغل نفسه بتدريسه والتأليف فيه أكثر من عشرين عاماً، متأثّر به ولابدّ، آخذ عنه ولاشكّ.

كما أنّ روح المعلّم المشتاقة إلى إفادة العلم، التوّاقة إلى تفتّح العيون والقلوب على آفـاق جديـدة من المعرفة، كانت ذلك الدّافع الأقوى الذى حفزه إلى أن يتّجه بشـعره ذلك الإتّجاه الخاصّ، مع شدّة حرص على جعل شعره صورة كأصدق ما يكون لشعوره ومرآة صافية لنفسه. (المصرى، ١٩٥٥م: «ب»)

وتقترن هذه النّزعة التعليميّة لديه بنزعة أخرى تجديدية، وكأنه يريد ليتّجه بالشّـعر العربى الحديث نحو مدرسـة أدبيّة، يمكن تسـميتها "المدرسة الإسـلامية الموحّدة" التى تشـكّل من الشعر العربى والفارسى وحدة متماسكة وبذلك طوّع الشعر العربى للإلتقاء بالشّـعر الفارسى حتى تأتى له أن يتمثّل الشعر الإسلامى صورة واحدة فى لونين ونغمة

١. لمزيد من المعلومات عن السيرة الذاتية والعلمية للدّكتور حسين مجيب المصرى، راجع: حسين مجيب المصـرى وحازم محمد محفـوظ، صفوة المديح فى مدح النبى وآل البيت، دار الهداية للطباعة والنشـر، القاهرة، ٢٠٠١م.

تتموّج عن معزفين... (المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: «ه»)

بما أنّ التصوّف والأدب يلتقيان بنقطة مشتركة ألا وهى المنبع الذى ينبعان منه (القلب) فكلّ ما عبّر عن التصوّف، له علاقة مباشرة بالأدب الصّوفى، إذ نرى كثيراً من الصّوفيين الذين لهم دور عظيم فى تطوّر التصوّف لهم أشعار تقريراً من تجاربهم الصّوفية كالشيخ أبى سعيد أبى الخير، وأبى المجد مجدود بن آدم السّنايى الغزنوى، والشيخ فريدالدين العطّار، وجلال الدين الرّومى، و... ما يجدر بالإشارة هو أنّ أشعار هؤلاء الصّوفيين أصبحت منبع إلهام شعراء القرون الآتية. ونستطيع أن نعتبر أشعارهم معجماً صوفياً ممّا تقدّم من الشّرح للمسالک الصوفيّة كما فعل فريدالدين العطّار فى كتابه "منطق الطّير" عمّا يقدّم فيه عن الأودية التى ينبغى أن يمرّ بها الصّوفى للوصول إلى الهدف الأعلى نظماً، والطّيور تمثّل دور الصوفيين فى هذا الكتاب.

إنّ التصوّف تراث إنسانى عظيم شارک فى صنعه أممٌ مختلفة حيث بامكاننا أن نعدّه حلقة وصل بين ديانات مختلفة من الفارسيّة والمسيحيّة والإسلاميّة. فلا يمكن لأحد أن ينفى تأثير الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، فى ثقافات الشّعوب التى احتکّ بها المسلمون وآدابهم، حين سادت هذه الثّقافة فى مرحلة تاريخيّة معيّنة، لتشمل أجزاء شاسعة من القارّات التى تعتبر من أقدم المناطق التى استوطنها الإنسان. كما أنّه لايمكن إنكار تأثّر هذه الثّقافة، بالثقافات الأخرى، خاصّة الفارسيّة واليونانيّة، مع حفاظها على روحها الإسلاميّة.

ولقد نظّم شعراء الفرس القصص من آلاف الأبيات وطوّعوها لمعانٍ صوفيّة يفسّرونها بالرّمز والإيماء كقصّة "ليلى والمجنون" التى اعتبروا المجنون فيها رمزاً لمن وله العشُق العنيفُ العفيف، وحرم وصال من يهوى، فتجرّد من الدّنيا، ولذلک أدركوا المعنى الإصطلاحى من المعنى العادىّ، فالحريّة عندهم هى الإعراض عن كلّ رابطة وكلّ تغيّر، وحريّة العوامّ هى التحرّر من الرّغبات الحيوانيّة، وحرّية الخواصّ هى التخلّص من عبوديّة كلّ ما له إرادة...

## هيكل المقالة

ننتقل من المقدّمة إلى نتيجتها أو من التعميم إلى التّخصيص، لنورد الشّواهد ونشرح

الأمثلة، ففی ديوانه الأوّل، "شمعة وفراشة" قصيدة عنوانها "يا نای" وهو فيها متأثّر عن عمد بالشّـاعر الفارسـی، جلال الدّين الرّومی الذی يعتبر شـاعر التصوّف الأعظم فی الأدب الفارسـی، وكتابه المعروف بالمثنوی أروع وأشهر منظومة صوفيّة وكانت عقيدته أنّ العلوم والفنون المكتسـبة متعلّقة كلّها بالدّنيا ولا تغنی عن الإنسـان شـيئاً إذا أراد الآخرة ومعرفة الله، أمّا العلم الحقيقی فهو نورٌ يلقيه الله فی قلوب المؤمنين لتنير به والله يهدی من يشاء لنوره. (همائی، ١٣٣٥ش: ٣٧-٣٨)

والمنظومـة الأولی فی كتاب المثنوی تتناول النّای بالوصف والذّكر، فالنّای يشـكو ويحكی قائلاً:

«إنـه كان فی قصبائـه، ثم جاء من انتزعه منها، فأحزنه أن ينتزع من مقرّه ويزعج عن موطنه، ولذلک بكی وعبّر بنوحه وشـكواه عن لوعته وأساه، فتوجّع له كلّ من ألقوا إليه السّمع ولكن دون أن يعرفوا دفينة صدره ويقفوا علی حقيقة سرّه، فما أخذوا إلا بالظّاهر دون الباطـن، فلقـد توهّموا الهواء المتردّد فی النای سـبباً لحنينه ورنينـه والحق أنّ ناراً أضرمتها لوعة الفراق، جعلته ينوح حنيناً إلی مستقرّه فی قصبائه.» (الرّومی، ١٩٨٥م: ١٢)

وجلال الدين الرّومی يمثّل بذلک للإنسان فی عقيدة الصّوفية، فقد كان هانئ العيش فی عليّـين إلـی أن طرد آدم من الجنّة وهبـط هذه الدنيا، فروح الصّـوفی تحنّ أبداً إلی مستقرّها وتفنی فی الذّات الإلهية كما تفنی القطرة فی بحرها.

أمّا حسـين مجيب المصری فقد تعمّد الأخذ عن الشّاعر الفارسی الصّوفی، إنه ناجی النّای ولم يذهب مذهب الصّوفية، كما أضاف إلی معنی جلال الدين الرومی وطرح منه وغيّر فيه، بل إنه النای يذكره بحاله مع الأحبّة، أو بحاله مع نفسـه ومع دنياه، لأنّه غير راضٍ عـن الواقع فی حياته، فهو يلتمس الفرار منه علی جناح الخيال إلی ماضٍ بعيد، يشبه ماضی الصّوفی فی عالم البقاء والصّفاء، ومن الدّليل علی تناوله معنی جلال الدين بالتّبديل، قوله فی مناجاة النای:

«مَـا بَـينَ جنبَيـکَ الهـوَاءُ مُـردَّدٌ    عَجَبـاً وَمَـا لِلنَّـارِ مِـن وَقـدَانِ
يَـا لَيتَ شِـعرِی مَن سَـيدرکُ قَولَةً    قَـد قُلتُهَـا لَكِـن بِغَـيرِ لِسَـانِ...
اِشـرَحْ هَوَاکَ لِمَن دَرَی مَعنَی الهَوَی    رَتِّـلْ أَسَـاکَ فَنَحـنُ مُشـتَبِهَانِ

لَا يَفهَـمُ الأشـوَاقَ إلّا شَـيِّقٌ    لَا يَـدرِكُ البَلوَى سِـوَى المحزَانِ»

(المصرى، ١٩٥٥م: ٩٥)

أمّا ما يلتقى فيه هذا الشعر العربى بالشّعر الفارسى مع ظاهر الفرق، فهو هذه الأبيات التى يقول فيها جلال الدين:

کـز نیسـتان تـا مـرا ببریده‌انـد    از نفیرم مـرد و زن نالیده‌انـد
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق    تـا بگـویم شـرح درد اشـتیاق
آتشست این بانگ نای ونیست باد    هر که این آتش ندارد نیسـت باد...

«منذ أن نزعونى من القصباء كان للإنسان وإنسانة شكاة حزن من أنينى والبكاء، أريد من تصدّع قلبه من لوعة الفراق، كيما أفضى إليه ببرح الإشتياق، إنّ صوت الناى هذا نارٌ وليس بهواء من عدم تلك النار فليُطوه الفناء، إنما شعلة العشق فى الناى ألقيت وفورة العشق بها الخمر سجرت، الناى أنيس لكلّ من غاب من حبيب ولقد كشف عنّا السّتر ما له من تطريب.» (الرومى، ١٩٨٥م: ١٤)

وشتّان بين جلال الدين الرّومى وهو ينطق الناى بكلام الصّوفية عن نعيمهم المفقود والمصرى وهو يحنّ إلى ماض له وراء الآفاق، لكن يشكو لوعة الحرمان ويصف لهفة الولهان:

«إنْ عَـادَ يَومـاً للِّريَـاضِ رَبيعُهَـا    وَتَبَرَّجَـت بجَمَالِهَـا الفَتَّـانِ
قَلَبـتُ كَفَّـى حَسـرَةً وَتَأسُّـفاً    وَذكَـرتُ أبرَاجِـى وكَيـدَ زَمَـانِى
فَأنَـا رِيَاضِـى فِى خَريـفٍ مُوحِشٍ    أوْ فِى الشِّـتاءِ مُمَزَّقُ الأكفَـانِ
يَـا نَـاىُ شَـاكِينِى وَبَاكِيـنِى فَمَـا    لِنَعِيمِنَـا المفقُـودِ مِـن رَجعَـانِ»

(المصدر نفسه: ٩٩)

إنّ الشّاعر أخذ عن شعراء الفرس رمزيّتهم، فشعر الصّوفية من الفرس رمزىّ بكلّ ما تتّسع له الكلمة من المعنى، ولكلامهم ظاهر أو معنى قريب غير مقصود وباطن أو معنى بعيد هو المقصود، على سبيل المثال: إنّ الفراشة[١] عندهم إذ تحوم حول شمعتها

١. لقد استمرّ رمز الفراشة فى الشعر الفارسى، بعيدًا عن طائلة الشاجبين من علماء السنّة للتطرف العدمى الصوفى. فقد وجد الشاعر السلجوقى عمر الخيام (ت: ٥١٧ هـ/١١٢٣م) وقتًا ليفيق من خمرياته ويتأمل فى خصوصية المفارقة المتمثلّة فى المصباح والفراش:

مصبـاحُ قلبى يسـتمد الضياء    مـن طلعـة الغيـد ذوات البَهاء
لكنَّـنى مثـل الفـراش الـذى    يسـعى إلـى النور وفيـه الفناء

(خيام، ١٣٦٧ش: ٥٩)

لتحترق فی شعلتها، رمزٌ إلی روح الصّوفی إذ تتهافت علی العشق الإلهی والبلبل الغرّيد[١] الذی يعشق الوردة ولا يغنّی إلّا لها هو ذلک الصّوفی الذی يحبّ الله ويسبّح له كما أنّ العطر هو الإلهام الرّبّانی.

وصادفت هذه النزعة الرّمزية المهيمنة علی الصّوفية هویً فی نفس حسين مجيب المصری، فحذا حذوهم، لا فی تصوّفهم بل فی شدّة ولوعهم بالرّمز والإيماء والتّمثيل، فعبّر عن ذات نفسه وصوّر سخطه علی دنياه. فوجه الشّبه بينه وبين الشاعر الفارسی الصّوفی، هو عرض الخيال فی صورة الحقيقة. «واصطناع الرّمز للتعبير عن معانٍ قد يتعسّر أو يتعذّر التّعبير عنها أمر ملحوظ والمعانی أوسع من أن يحيط بها جميعاً متن اللغة والشاعر علی الخصوص مضطرٌ إلی تحميل اللّفظ من المعنی ما لا يحتمل، كما يخرج بالعبارة عن مدلولها اللغوی البحت فی كثير من الأحيان.» (الجندی، ١٩٥٨م: ٦٥)

غير أن شاعرنا الذی بعثه فرط الإعجاب برمزيّة الصّوفية إلی أخذها عنهم، يخالفهم فی الميل إلی ستر المعانی، كما يری فی تلک الرّمزية أجمل تعبير شعری ينطق عن روحه الحيری ويهامس من القلوب ما انفطر مثل قلبه واستعر.

## استدعاء التّراث الفارسی

استفاد كثير من الشّعراء العرب ولاسيّما المعاصرين منهم من التّراث القصصی فی أشعارهم بكثرة فائقة. سواءً التراث القصصی العربی أو غيره من تراث الأمم الأخری التی كانت لها صلات مع العرب كالتّراث القصصی الإيرانی واليونانی.

اختار الشّعراء المعاصرون من القصص التّراثية ما تساعدهم علی التّعبير بها عمّا

---

فتهافُت الفراشة علی النار قد أمسی جزءًا من الرّمز الصوفی فی الشعر الفارسی. وأسهمت النزعةُ الشيعية وغيابُ الضغط السنّی المناهض للمضامين العدمية فی تجذُّر رمز الفراشة واستمراره. كما أنه لم يكن ثمة ما يدعو الشعراء المتصوفة العرب إلی نبذه أو تجنُّبه: فقد استطاع التصوف، الذی أضفی عليه الغزالی كامل "المشروعية السنِّية"، أن يحظی بتشجيع السلاجقة والمغول والمماليک وأن يتغلغل فی نسيج البنية الاجتماعية فی مصر وبلاد الشام، حتی وصل إلی حدِّ تدخُّل شيوخ المتصوفة فی تعيين طومان بای سلطانًا مملوكيًّا فی أواخر العصر المملوكی.

١. الإستعارة وردة/بلبل — الموحاة من عالم الشعر الفارسی المصقول بدقّة — تشير إلی النفس البشرية التی تطمح، بلا انقطاع، إلی عودتها إلی موطنها الإلهی الذی فارقته منذ زمن بعيد وتمجّد كماله وجلاله.

يدور في خواطرهم وعقولهم من آراء وأفكار حديثة وعصريّة، فجاءت أعمال هؤلاء الشّعراء مفعمة بالشّخصيّات القديمة والقصص التّراثية، فكانت تحتوى على مضامين حديثة وعصريّة. لكن هناك من الشعراء من اكتفى بنقل القصّة التراثية كما جاءت إليه في كتب التاريخ دون أن يحدث فيها أيّ تغيير، فجاء عمله أشبه ما يكون بنقل التاريخ وكثير من الأحيان استحضر الشّعراء هذه القصص التراثية وشخصياتها كرموز يعبّرون من خلالها عمّا لا يستطيعون التّعبير عنه خوفاً من الحكومات الجائرة أو لأسباب أخرى.

والتّراث الصّوفى واحداً من أهمّ المصادر التّراثية التى استمدّ منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتّى جوانبها الفكرية والرّوحية وليس غريباً أن يعبّر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفيّة؛ فالصّلة بين التجربة الشّعرية وبين التّجربة الصّوفية وثيقة.

كما أنّ الحكاية تأخذ حيّزاً كبيراً من الأهميّة فى الأدب الصّوفى ومنبع مهمّ للأدب الصّوفى. الشّاعر الصّوفى يلجأ إلى الحكاية لتفسير ما غمض من معانية؛ وقدكوّنت الحكاية نسبة كبيرة من التّراث الصّوفى. وأيضاً أدّت إلى حفظ التّراث الشّعبى. الحكايات الصّوفية تتناول موضوعات شتّى و تتناول المواقف التى يمرّ بها الصّوفى طوال رحلته.

ماخليق بالإشارة هو أنّ كثيراً من الحكايات الصّوفية ليست من بدايتها صوفيّة، بل ممكن أن تكون قصصا شعبيّة، فالمتصوّفة يتصرّفون فى هذه الحكايات كقصّة «سلامان وأبسال» لابن سينا؛ قصة صوفيّة وتكنف فى زواياها كثيراً من التّعاليم الصّوفية ولكن منذ بدايتها لم تكن قصة صوفيّة إنّما كانت قصة شعبية يونانية وبعض الحكايات الصّوفية نرى جذورها فى القرآن الكريم، فأدباء الفرس قد استوحوا منها المعانى لحكايتهم الصّوفية؛كقصة يوسف وزليخا، وقصة معراج النّبى(ص) و...

والمصرى يتلو تِلو شعراء الفرس فى ولوعهم للرّمزيّة. فقد نظّم كثير من شعرائهم قَصص الحبّ يهدف إلى الإبانة عن إظهار تضحية المحبّ بكلّ شىء فى سبيل الحبيب، وهذا يشير إلى العنصر الانفعالى وهو متأثّر بهم فى ذلك، وينسرب خياله فى حقيقة حاله، فيستعين بسرد القصّة على التفسير والتّمثيل ومثال ذلك: قصيدة له بعنوان "زورق" فى

ديوانه الرّابع "همسة ونسمة" فهو القائل:

إنه صنع لنفسه زورقاً وركب البحر وفى حسبانه أنّ البحر هو الرّيح لينةً وعوّل على أن يختار البحر إلى شاطئ الحلم، ولكن ما عتمت الرّياح أن عصفت، والأمواج أن مارت وعن أنيابها كشرت، فتحطّم زورقه، أما هو فنجا من الهلاك ولم يكد.

ففى القسم الأوّل من القصيدة يصف زورقه فى بحره الهادئ، بقوله:

جَعلتُ شغافَ القَلبِ منّى شِراعَهُ ... وَقدرتُ أنّى لن أراهُ مُمَزَّقَا!
خَلعتُ ضُلُوعِى كَى تكونَ ضُلُوعَه ... مَسحَتُ بعينى جانِبيه مُحدقا
تخيَّلتُ هذا البحرَ كأساً رَقيقةً ... عَلَيها كثَغرٍ ذاقَ منها مرُوقا
ذَكرتُ بنهدِ الموج إما شَفيقةً ... تهزُّ بنُورِ العَينِ مَهداً مُزَوَّقا
حَسبتُ نَسيمَ الرِّيحِ جازَ حَديقَةً ... ألستُ أرَى فى اليمِّ ورداً وَزَنبَقَا
فَمَسَّ بِنَفحِ العِطرِ صَفحةَ خَدِّه ... كأنفاسِ مَعشُوقٍ لَدَى مَن مُتَعشِّقَا

(المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ٧٩)

وإنّ أبيات القصيدة ليترتّب الواحد فيها على الآخر وتأخذ المعانى بعضها برقاب بعض فى رمزيّة تامّة يجعل اختيار أبيات منها أمراً عسيراً، لأنّ كلّ بيت فيها متّصل بما قبله ومابعده. وما أراد الشاعر بزورقه بأسلوب رمزىّ إلا أمله وبالبحر إلّا ذلك الخيال الذى هامَ فيه لتحقيق هذا الأمل، ولكنه وصف هبوب الأعاصير التى دارت حول زورقه لتعصر كالعملاق منه مخنّقاً، فكفّ عن سيره وكأنما أراد إلى الشلّال فى النهر مُرتقىً، قائلاً:

تَعَلَّقتُ بالآمالِ فى كُلِّ بُرهةٍ ... لأبقَى بخَيطِ العنكبُوتِ مُعلَّقا
رَأيتُ جِبالاً فى الطَّريقِ حَسبتُهَا ... تزاحُ بأطرافِ الأناملِ زئبَقا
وَجدتُ بحاراً فى الخيالِ شَربتُها ... وقد كُنتُ عَبداً للخَيالِ وأعتَقا
حَياتِى حَياةُ البَائسينَ فَعفتُها ... وإنّى لأختارُ الفَناءَ عَلَى البَقا
وَفى البَحرِ كانَت قِصَّةٌ فَرويتُها ... سَأضربُ أمثَالى مَدى الدَّهرِ زَورَقا

(المصدر نفسه: ٨٥)

وهذا الشاعر لا يتأثّر بالفرس هذا التأثّر العامّ ليس إلّا ولكنه يتجاوز ذلك إلى تأثّره فى أدقّ التفاصيل، فهو يستدعى أسماء بعض ملوك وعشّاق لهم فى تاريخ الفرس، قصص لا يعرفها إلّا دارس فى تاريخهم ومطّلع على أدبهم، ولذلك عمد إلى شرح ذلك

فى حاشية دواوينه، وغرضه أن يعلّم القارئ ما لم يكن يعلم.

مثال ذلک: قوله فى قصيدة "وقفةٌ بدار":

أقَمنَا حَفلَ جَمشِيدٍ بِـهِ الخُـدَّامُ أقـدَارُ
وَعِشـنَا العُمرَ فِى عِيدٍ وَزانَ العِيـدَ نُـوَّارُ

(المصرى، ١٩٥٨م: ٢٩٥)

وهو يذكر جمشيد من ملوک الأساطير عند الفرس وشهرته بالميل إلى التنعّم والترّف وإقامة المحافل، ففى تواريخ الفرس أنه أوجد "عيد النّيروز" وأوّل من أدخل نسج الحرير على الفرس وجعلهم يلبسون رقاق الثّياب الحريرية ذوات الألوان، كما أمر بالتحلّى بالذّهب والفضّة والياقوت، وهو أوّل من عرف الخمر وقد توهّم ماء العنب فى أول الأمر سمّاً، غير أنه عرفه من بعد دواء، فأمر بشرب الخمر ولذلک سمّيت "بالدّواء الملکى".

وهو القائل فى قصيدة بعنوان "عذاب":

لَـوْ خُـبِّرَتْ لَيلَـى بِشِـدَّةِ لَوْعَـتِى لَتَعَجَّبَـتْ مِـنْ جَفـوَةِ المجنُـونِ
وَلَـوْ أنَّ فَرهَـادَ المتيَّـمَ فِى الهوى عَانَـى هَوَاىَ لَهَـانَ مَوتُ شِـيرِينِ

(المصرى، ١٩٥٥م: ٢٢٩)

وقد ذکر فرهاد هذه فى قصيدة له أخرى بعنوان "مرّت الأيّام" فقال:

فَالِـقُ الأَطـوَادِ فَرهَـادُ الَّـذِى مَاتَ عِشـقاً مَا بِهِ مِـنْ بَعضِ مَا بِى

(المصدر نفسه: ١٦٢)

وفى أقاصيص الفرس: «أنّ كسرى برويزكان يهوى جارية تسمّى(شيرين) ولكنها صبت إلى من يسمّى فرهاد، كما صبا فرهاد إليها، وعرف الملک جليّة الأمر اشتدّ غضبه وأساه، وفکّر فى حيلة يتخلّص بها من فرهاد، وشرط عليه أن يحفر ممرّاً فى جبل بيستون بعد أيّام معدودات ليهبه شيرين وإلا أمر بقتله، وأنجز فرهاد عمله فى الموعد المضروب، وأنجاه ذلک من بطش الملک ولکن عجوزاً عرضت عليه أن تخلّصه من فرهاد، فانطلقت إليه ووجدته عاکفاً على صورة لشيرين ينقشها فى الصّخر، فقالت له: يا هذا، ماذا تصنع لقد ماتت شيرين. توهّم أنها صادقة فى قولها وآثر الموت على الحياة فألقى بنفسه من

الجبل، وهو يعرف بفالق الجبل أو حافر الجبل». وقد نظّم هذه القصّة كثير من شعراء الفرس ومنهم نظامى الذى فرغ من نظّمها عام ٥٧٦هـ وفى منظومة نظامى أنّ فرهاد، عشق شيرين دون أن يشاهدها كما أنها استدعته إلى قصرها لتطلب إليه أن يشقّ التّرع، ولكنها كانت تتحدّث معه من وراء حجاب.

وللشاعر قصيدة بعنوان "خلود" (المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٤٦-١٥٨) وقد عرض فيها قصة "الإسكندر" الذى تقول الأساطير الفارسيّة: إنه مضى مع الخضر النبىّ إلى دار الظّلمات بحثاً عن نبع الحياة أو ماء الحياة وهو ماء قيل: إنّ من شرب منه قطرة، طال عمره إلى الأبد، وبعد سفر طويل رأى الخضر فى الظّلمة خيطاً برّاقاً من ماء الحياة فنهل منه نهلة وأراد أن يشرب منه ثانية، فما وجد لهذا الماء من أثر والتفت إلى الإسكندر فما رآه ولا عرف عنه خبراً.

هذا مجمل القصّة كما وردت فى كتب الفرس وألمع فيها شعراؤهم فى شعرهم الصّوفى؛ غير أنّ شاعرنا لا يقصد من عرض تلك القصة أىّ معنىً صوفى وإنما أوردها متفنّناً فى وصف عجائبها وكأنّنا به فى تلك القصيدة أحد شعراء القصّة من الفرس فى تحرّى دقائق الأوصاف ومراعاة تسلسل الأحداث، غير أنه يختلف عنهم اختلافاً جوهرياً بتأنّقه فى العبارة ودقّته فى الوصف، وصدور كلامه عن شاعرية تتعلّق أشدّ التعلّق برقّة الشّعور ورونق التّعبير، وانتزاع البيت من القصيدة للاستشهاد به وحقيقٌ بالذّكر أنّ شعراء القصص من الفرس كانوا فى كثير من الأحايين يشغلون بوقائع القصّة وما ترمز إليه من معنىً صوفى، عن التأنّى فى اختيار اللّفظ الأنيق للمعنى العميق، لأنّ حركة القصة وتعدّد شخصيّاتها وكثرة أبياتها والرّغبة فى تفسير الصّوفى الخاصّ من مصطلحاتها ممّا صرف كثيراً منهم عن أن يجعلوا للشّعر القصصى سمات تشبه ما لشعر الوصف أو الغزل مثلاً، يقول شاعرنا فى ماء الحياة:

نَبعُ الحَيَاةِ يَمُوجُ فِى ظُلُمَاتِهِ ... كَالقَلبِ وَهُوَ يَحِنُّ فِى خَفَقَاتِهِ
جِيدُ تَرقَرَقَ فيهِ مَاءُ لُجَينِهِ ... وَالشَّعرُ مُلتَفٌّ على لَفتَاتِهِ
بَدرٌ وَدمعُ النُّورِ لَاح بِعَينِهِ ... لِيُفِيضَ بالمسكُوبِ مِن قَطَرَاتِهِ
رُؤيَا تَراءَتْ فى الخَيَالِ لِحَالِمٍ ... لِيُعِيدهَا بِالشَّوقِ بَعد سُبَاتِهِ

لَقيـاً وَلاحـت كالمحالِ لِوَاهِـمٍ    لِيَنالَهـا كالطَّيـفِ فى خَطَرَاتِـهِ

(المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٤٧)

ومضـى فى الوصف ممّهداً به لذكر خبر الإسـكندر فتخيّله وقد جمحت به رغبة بلوغ هـذه النّبع ووطّد العزم على أن يجتاز إليه المعاطب ويركب إليه كلّ مركب وعِرٍ لا يثنيه عن ذلک شیءٌ:

القَائـدُ المغـوارُ عبَّـأ عَزمَـهُ    وَكأنَّـهُ يَختـالُ فِى حَمَلاتِـهِ
وَمُنـاهُ تَدفعُـهُ ليسـبِقَ سَـهمَهُ    والكَـونُ كادَ يُفيـضُ مِن نَشَـوَاتِهِ
الـكأسُ صُورتُهـا دِمـاءُ جَبينِـهِ    وَالشَّـمسُ لمحتُهـا سَـنا بَسَـماتِهِ
الغمـدُ مَـزَّقَ عَـن حُسـامِ يَمِينِـهِ    والرَّعـدُ أنطَـقَ فِى صَـدَى نَبَراتِـهِ
وَمضَـى لينهَـلَ نهلَـةً مِـنَ مائِـهِ    فيهَـا الأمـانُ مِـن اقـتِرَابِ مَمَاتِهِ
وَلَقـد رَأى أمَـلَ الشِّـفاءِ لِدَائِـهِ    فَسَـعَى إليـهِ يَطـيرُ فى خُطُوَاتِـهِ

(المصدر نفسه)

ونعالج الشـدّة ثانية فى اختيار أبيات من هذه القصيدة التى اسـتحكمت عُرى القول فيها، لأنّها تسـرد قصة موصولة الحركة، فنضطرّ إلى أن نلمع إلى ما تبقى من حوادثها، فقد مضى الإسـكندر والخضر وجازا قفاراً من هيب مُقفر وبحاراً من عباب مُغرق، إلى أن وصـلا إلـى تلک الأرض التى فيها نبع الحياة، ورأى الخضر ماء الحياة وأكبّ يتعبّبه وما ترشّف منه رشفةً، حتّى اختفى وطواه ليلُ الغيب فى طيّاته.

فالغـرض من التّمهيد بتلک القصص ليـس إلا التّنبيه لمكان الخبيء ليطلب وموضع الدّفين ليبحث عنه فيخرج وفتح الطريق إلى المطلوب فيسلک.

ومن مظاهر تأثّره بشعراء الفرس وصفه للشّعر وعطره الفاحم، كما فى قوله فى قصيدة "وداع":

وَنَسِـيمُ الفَجـرِ يَسـرِى عَنـبَراً    مِـن شَـذَى ألقَتـهُ فِيـهِ خَصلَتُـکْ
وَمِيـاهُ البَحـرِ تَجـرِى جَوهَـراً    لَونُـهُ الرَّقـرَاقُ فِيـهِ مُقلَتُـکْ

(المصرى، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ١٢٨)

وفى قصيدة "لهفة" يصيب صفات الشّعر فى تموّجه واسترساله وتهدّله:

مَوجَــةٌ لِلشَّــعرِ حَاكَــت وَقفَــةً فى وِدَاعِ لِمحِّــب مَــا انتَقَــلْ
لَفتَــةً لِلجِيــدِ ضَاهَــت رَقصَــةً لِضِيــاءِ البَــدرِ فى مَــاءٍ وَظِــلّ

(المصدر نفسه: ٢٣)

ولكن اقتران الشَّعر بالعطر فى الشّعر الفارسى لا يعزب عن باله وسرعان ما يعاوده هذا الخيال، فيقول فى قصيدة مساء:

وَأصلَحَ مِــنْ غَدَائِرِهِ فَأسـكَرَنِى بِرَيَّــاهُ

(المصرى، ١٩٥٥م: ٣١)

وجرت عادة شعراء الفرس فى الأعمّ الغالب بوصف الشَّعر الثّائر وقد تفرّقت ذوائبه ولكن المصرى يصف الشَّــعر فى كلّ صورة ويخصّه بقصيدة عنوانها "شَعر وشِعر"، نقتطف أبياتها الأوائل والأواخر:

شَــعر الجَميــلِ عَبـيرُهُ أحيَــانِى وأطَــارَ نَشـوَة خَمْــرةٍ بِجَنَــانِى
وَحريــرُهُ مَسَّــتهُ خَطــرةَ نَســمَة غَمــرَ الفُــؤادَ بِرِقَّــةٍ وَحَنَــانِ
حَلقَاتُــهُ السُّــودُ اللِّطافُ سَلَاسِــلٌ المتَيَّــم مُستأسِــرِ وَلهَــانِ
مَوجاتُــهُ وَهــى الخِفــافُ مفَادُهَــا أنَّ الهَــوى بحــرٌ بِــلاَ شَــطآنِ
ظُلمَاتُــهُ فِيهــا تُبــدى مِفــرَقٌ مِثــلَ المُنَــى لِليائِــسِ الحــيرَانِ...

(المصدر نفسه: ١٠٠-١٠٣)

فهذه قصيدة يخصّها الشاعر بوصف الشَّعر ووصف ما يثيره فى نفسه من شعور وانفراد القصيدة من ألفها إلى يائها بهذا الغرض يؤيّد أنّ الشــاعر متأثّر شــديد التأثّر بكثرة ما قرأ للفرس فيه وتغزّلهم فى جمال شَعر المرأة فى فواتح أشعارهم، غير أنه فى البيت الأخير يرى بالرّوح ما لا ترى العينان، قائلاً:

وَأسدَلَ ظَلامُكَ عَلَّ رُوحِى أن ترى نُــوراً تَــرَاهُ الــرُّوحُ لَا العَينَــانِ

(المصدر نفسه: ١٠٣)

أما "الوردة والبلبل"، و"الشّمعة والفراشة" فقد اختار منها عنوانين لديوانين له، وقد نهج نهجَ شــعراء الفرس فى ذكرهم لهما ورمزهم إليهما،حين تحدّث عن نفســه قائلاً: إنّ الوجد بين جوانحه يتوقّد، لأنّ قديم شوقه يتجدّد وذلك من قصيدة "ظلمات":

أَلغيرِ هَـذَا قَـد خُلقـتُ فإنَّـنِي كَالطَّـيرِ بَـينَ الـوَردِ وهُـوَ يُغَـرِّدُ
أَيَكُـفُّ عَـن لحـنِ الصَّبابَـةِ بُرهَةً وَإليـه سَـهمٌ لِلمَنُـونِ سُـدِّدُ؟!
وَالـوَردَةُ الحسـناءُ تبَسَّـم بَسـمَةً وَيمُـوتُ ذاکَ البُلبُـلُ المستَشـهَدُ
تِلـکَ الفَراشَـةُ کَيـفَ تَسـلُو شَمعَةً وَمَتـى عَـنِ النَّـار الحَبِيبَـةَ تبعَـدُ

(المصری، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ١٠١)

أمّا ذكر الفراشـة والشّـمعة فی الشّـعر الفارسـی كرمز صوفیّ، فمأخوذ فی رأیٍ عن الحلّاج الذی یقول فی الباب الثانی من كتاب الطّواسین ما نصّه:

«الفَراش یطیر حول المصباح إلی الصباح، ویعود إلی الأشكال فیخبرهم عن الحال بألطف المقال، ثم یمرح بالدّلال طمعاً فی الوصول إلی الكمال، ضوء المصباح علم الحقیقة وحرارته حقیقة الحقیقة والوصول إلیه حقّ الحقیقة...» (شـیمل، ١٩٦٩م: ٢٧؛ الحلّاج، ١٩١٣م: ١٦٠)

ومما أَلِفَ شـعراءُ الفرس تردیده أن یسـمّوا الطّبیب الماهر: «من له نفس المسیح»، وهو مأخوذٌ من قوله تعالی: ﴿وَرَسُـولاً إِلَى بَنِي إِسْـرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُـقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُـونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللّهِ وَأُبْرِىءُ الأكْمَهَ والأَبْـرَصَ وَأُحْيِـي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَـا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾ (آل عمران: ٤٩)

كما جاء فی الكتاب المقدّس ما ترجمته: «وكان عیسـی یتجوّل ویعلّم الناس ویزفّ الیهم بُشـری الملكوت ویشـفیهم من كلّ الأدواء والأوجاع حتی ذاع صیتُه وقدم علیه المرضی والمجانین والمصروعون والمصابون بالفالج.» (مارتین، ١٩٦٧م: ٧-٨)

یقول المصری فی قصیدة الاستعطاف:

إنّمَـا العُشَّـاقُ قَـد نالُـوا المُعَلَّـى لم أنَـلْ مِـن لوعَـتِي غَـيرَ المنِيـحْ
تِلْـکَ أوْصَـابِي وَلكِن كَيفَ تَشْـفِى أيـنَ مَـن يَشـفى بأنفاسِ المسِيحْ

(المصری، ١٩٥٥م: ١٩٨)

ویكرّر نفس القول فی قصیدة (بعد أعوام):

لـو شَـرِبت البَحـرُ كَأسـاً مَـا ارتَـوى مِـنّی أوامِـی

أوْ أتَانی مِثلَ عِيسَی    مَا شَفَانِی مِن سَقَامِی

(المصدر نفسه: ١٤٥)

كما ردّد فی دواوينه الأخری وعمد إلی شرحه فی الحاشية وإيراد الشّواهد عليه من الشّعر الفارسی، وهو يغتنم كلّ مناسبة للشّرح وعرض الشّواهد فی نصوصها الأصليّة مع ترجمتها، وباعثه علی ذلک أن يحيط القارئ بما قد لا يعلمه لأنه لم يدرسه.

وهو آخذ عن شعراء الفرس الكثير من تشبيهاتهم، فقد ألفوا تشبيه المرأة فی حسن مشيتها بالحجلة، وضمّن هذا شعره ليقول فی قصيدة "عزاء":

بُلبُلُ البُستَانِ يُشجِی شَدوَهُ    فَأصَمَّ السَّمعَ عَن صَوتِ الحجلِ
هُوَ ذَا الطَّاوُسِ يجلُو زَهوَهُ    وَغُرَابُ البَينِ ذُو رِيشٍ نسلِ

(المصری، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٧٠)

كما ألفوا أن يشبّهوا القدّ الرشيق بشجرة السّرو[١]، مختلفين بذلک عن شعراء العرب الذين يشبّهونه بالبان، ومن قوله فی قصيدة إهداء:

تجعلِينَ الخُطوَ فی الوَهَانِ خَفقاً    تنثُرِينَ العِطرَ والدُرَّ كَلَاما
تخجَلِينَ السَّروُ فی البُستَانِ حَقّاً    حِينَمَا تُبدِينَ ذَيّاکَ القوَامَا

(المصری، ١٩٥٨م:١)

إنه متأثّر بكثرة وصف الفرس للشَّعر[٢]، كتأثّره بذكرهم للسّرو، ولذلک خصّ شجرة

---

١. وتحتلّ رمزية الشجرة مكانة كبيرة ذات تاريخ متصل فی تراثنا، فقد تجسدت هذه الرمزية فی الأساطير القديمة، وانتقلت بالتالی إلی الشعر الجاهلی والإسلامی، ولا سيما بعد أن وردت الشجرة بحضورها الرمزی المكثف فی القرآن الكريم سبع مرات. وانتشر استخدام الرمز ليغطی مجالات معرفية شتی، فمن (شجرة الأنساب) إلی (شجرة العائلة).

٢. من شواهد وصف الشَّعر فی الشعرالفارسی، أشعار الحافظ الشيرازی، حينما ينشد:

زلف مشگين تو در گلشن فردوس عذار    چيست طاوس كه به باغ نعيم افتاده است

أو حينما يصف سهر شمل العشاق قائلاً:

دوش در حلقه ما قصه گيسوی تو بود    تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود

أو حينما يعرض الشاعر عن غبراء الدنيا شوقاً إلی شَعر المحبوب قائلاً:

اگر دلم نشدی پای‌بند طرّه او    كی‌ام قرار در اين تيره خاكدان بودی

لمزيد من الاطلاع علی وصف الشَّعر فی الشعر الفارسی راجع إلی مقالة "زلف وتعابير عارفانه و عاشقانه آن در شعر فارسی" للدكتور قلی زادة أو مقالة "زلف در غزليات حافظ" لفرزان شهيدی.

السّـرو بقصيدة، كما رأينا من شأنه مع الشعر في قصيدة (شَعر وشِعر) وله قصيدة بعنوان "السّـروة"، وصورتهـا في خياله هي نفس صورتها عند شـعراء الفرس، غير أنه يصفها وسرعان ما يخرج من وصفها إلى مناجاتها، ثمّ ذكر حاله معها ليقول:

قلـبِي تُذَكِـرُهُ بِعهـدِ غَرامِـهِ ... فَلَهَـا مِـن المحبُـوبِ حُسـنُ قِوَامِهِ
وَرداؤُهَـا الهفَافُ فى مسـرى الصَّبَا ... كتَمَايُـلِ الأعطـافِ عِنـد كَلامِـهِ
أمَّـا الوُقـوفُ عَلـى الغَديـرِ فإنَّهُ ... كُوقُوفِـهِ للصَّقـلِ مِـن هِندامِـهِ
حُلـوُ الحفيـفِ يَـزِفُّ فى ورقاتِهـا ... كمُتَيَّـم يَشـكُو أَليـمَ هيَامِـهِ
وَتَنُـوحُ طَـيرُ الـرَّوضِ فِى عذباتِهَا ... فـكأنَّ وَحـىَ الشِّـعرِ فى إلهامِـهِ
أمَـلٌ جَميـلٌ فى اخضِـرارِ غُصُونِها ... المـاءُ يَقطُـرُ مِـن رُكامِ جهامِـهِ
والنُّـورُ يَلمَعُ مِـن خِـلالِ فُرُوعِهَا ... كالدَّمـعِ فى عَيـنى قَبـلَ سِـجَامِهِ
فى ظلِّهَـا بَـردُ السَّـلامِ ووَاحـةٌ ... للنَّفـسُ مِن بـرحِ الأَسَـى وضِرامِهِ

(المصرى، ١٩٥٥م: ١٢٥)

وإلـى هذا الحدّ من كلامه لا يبدو الشـاعر إلّا وصّافـاً متخيّلاً، يعبّر عن منظر ملء عينـه، غـير أنّنا إذا نظرنا فى هذا القـدر من القصيدة حقّ النظر، ألفينـا أنّ التّعبير عن الصّورة الخارجية يجنح رويداً إلى التعبير عن صورة نفسيّة، لأنّ شجرة السّرو فى البيتين الأخيريـن ذكرته بترقرق الدّمع فى مُقلتيه، كمـا أن ظلّها موئلٌ لروحه من غموم وهموم ألمت به، ثمّ يعطف الكلام بغتةً عن الوصف ليوجّهه إليها، ويذكر عهداً ما له من معاد:

سـقياً لأيَّـام خَلَـت يـا سَـروَتى ... كانَ الهـوى يفـتِنُ فى أحلامِـهِ
إن كانَ فَوقَـكَ بُلبـلانِ تَعاشَـقَا ... فالحُـبُّ أسـكَرَنا بِصَـرفِ مُدَامِـهِ
والزَّهـرُ تحتـكَ كاتِمٌ أسـرارَنَا ... والبشـرُ مُؤتلـقٌ عَلـى بَسّـامِهِ
والبـدرُ عندكَ كاشـفٌ مـا حَولَنا ... فاللَّيـلُ يَخلـعُ عَنـهُ ثـوبَ ظَلامِهِ
والنَّهـرُ يَجرى مِثـلَ جَـرى زَمانِنا ... أيعُـودُ مَـا قـد فـاتَ مِـن أيَّامِهِ؟

(المصدر نفسه:١٢٦)

والشّـاعر يصف محاسـن الدنيا ومفاتنها ويطيل فى الوصف إطالـة تكاد تدعو إلى التّهافـت على طيب تلـك الدّنيا، غير أنّـه يوقظ القارئ بغتةً وبكلّ عنف وشـدّة من رؤياه السّـعيدة، ليذكره بأنه إنما كان يضعث الأحلام، فما الحياة الدنيا إلا متاعُ الغرور،

ولسوف تنزل به صرعةُ الموت، غير أنّ الشاعر ينتهي إلى هذه الصّحوة دون قطع لشعوره وتفكـيره بل يربط فراق من يهواه بفراق دنيـاه، لأنه يتلهّف على زمان الوصال ويتوق إليه وأمله أن تتزوّد عينه من الحبيب بنظرة قبل أن يعفرها الثّرى:

لَـوْ عَـادَ يومـاً للمُحـبِّ حَبيبُـهُ    فأبـل هَـذا القلـبُ مِـن آلامِـه!
وَأنَـا المفَـارِقُ عَاجِلـاً أو آجِلـاً    فالمـوتُ ذُو وَلَـع بِهَـزِّ حُسَـامِه
تُبقِـينَ بَعـدِى فِى الحيـاةِ نَضـيرَةً    وَالقـبرُ يُطوِيـنِي ظَـلامَ رغامِـهِ

(المصدر نفسه: ۱۲۷)

وشـاعرنا فى الأحايين يأخذ المعنى عن شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً دون أن يفطـن إلى ما صنـع، وما ذاک إلا لأنّ مثل هذا المعنى أعجبه وملأ جوانب نفسـه وقد يتضمّن هذا المعنى بيت واحد من الشّعر الفارسی، كذلک البيت الذی يقول فيه القائل:

ما ومجنون همسفر بوديم در وادی عشق    او به منزلها رسيد وما هنوز آوارهايم

كنّا بوادى العشـق مع المجنون فى سـفرتنا وإلى المنازل قد وصل، أمّا نحن فما زلنا شرداً فى ضلّتنا.

وهو شديد الإعجاب بهذا البيت، يتمثّل به على الدوام، لأنه ينطق عن نفسه ويصوّر حاله أدقّ تصوير وأصدقه، فكان ذلک دافعاً دفعه إلى نظم قصيدة "فى الطّريق" (المصرى، حسـن و عشـق، ١٩٦٤م: ٢٣٣-٢٤١) وفيها يضرب على قالب الصّوفية فى الشّـعور والتعبير، دون أن يكون ذلک غرضه فى قليل ولا كثير، لأنّه أراد أن يتحدّث عن نفسـه ويصف حاله مع دهره.

كمـا أنّ المصـرى يتأثّر بالفرس فى أنماط شـعرهم وأوزانه، فعنـد الفرس ما يعرف بالرّديـف، وهو كلمة أو كلام يضاف إلى نهايـة كلّ بيت وتلتزم قبله قافية موحّدة، وقد أخذ المصرى بهذا فى قصيدتين له، الأولى بعنوان "انتظار" والأخرى "ماذا أقول".

ومن قوله فى القصيدة الثانية:

تَـراءَى أمَامـى فَمَـاذا أقُـولُ    وَصمـتِي وكلَامـى فَمَـاذا أقُـولْ؟
ءَأشـكُو اليـهِ عَـذَاب النَّـوى؟    عَـذابِى غَرَامـى فَمَـاذَا أقُـولُ؟
فُـؤَادى جَمـوحٌ وقـد عَـزَّنى    وَأيـن زِمَامـى فمَـاذَا أقُـولْ؟

إذَا رُمتُ شَيئاً فَنيلَ المُنَى وَلَو فى المَنَام فَمَاذَا أقُولْ؟
وَهذا بَعيدٌ فَتلكَ المُنَى بَقَايَا الحُطَامِ فَمَاذَا أقُولْ؟

(المصرى، ١٩٥٥م: ٢٨٣)

وما كان ذلک إلا رغبةً منه فى وقف القارئ العربى على نمط من الشعر لا عهد له بمثله، وتلک نزعة تعليمية لا شّک فى سيطرتها عليه، وقد ظهرت تلک النّزعة فى نمط آخر من شعره. فمعلوم أنّ الفرس ذهبوا فى الموشّحات غير مذهب العرب فسمّوها "بند"[١]، وقسّموه قسمين ترجيع بند وتركيب بند، ويحوى كلّ قسم أبياتاً متّفقة فى الروىّ يتلوها بيت مستقل يكرّر بعد كلّ قسم، وهذا ما يعرف بترجيع بند، ويختلف عنه تركيب بند فى ذلک البيت الذى لا يكرّر إلا رويةً. (المصرى، ١٩٥١م: ٤٣)

وكانما أراد الشاعر أن يدمّج الشعر الفارسى بمعناه ومبناه فى الشعر العربى، ومن شعره فى الترجيع بند، قوله تحت عنوان "قافلة":

طَالَت طَرِيقى ثمَّ زادَت طولهَا أفعى تَثَنَّت كَى تسابَقَ ظَلَّهَا
إنْ سَارَ فيهَا السَّيلُ يوماً مَلَّهَا بَعدَ التَّرَدُّدِ فى المسيرِ وضلَّهَا
كَيفَ السَّبيلُ إلى لِحَاق القَافِلَة

(المصرى، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ٢٥٧)

وإنّ مجال القول عن هذا الشعر لا ينفسح لنا هنا، لأننا لا ندير قولنا إلا على الخصائص التى تعيّن تأثّر هذا الشعر العربى بالشّعر الفارسى، وقد أسلفنا الإشارة إلى أنّ هذا الشعر فارسى الشّكل بعد أن عيّن سمات من هذا الشكل.

ومثال شعره فى التركيب بند قوله تحت عنوان (ذات ليلة):

يَا ضِيَاءَ الفَجرِ يَا ذَوبَ اللآلى يَا لجُينَ البَدرِ فى تِبرِ الرِّمَال
يَا ظِلالَ السَّروِ فى وَادى الجَمَال ذَكِّرينى طِيبَ أيَّامِ الوِصَال
هَل يَعُودُ العَهدُ والعَهدُ انقضَى

١. – يُعتبر البند فن أدبى جاء ليخلص الكاتب من قيود الوزن والقافية، وهو يختلف عن الشعر الحرّ إذ يتميّز كلّ منهما بسماته الخاصّة. وقد يوضع البند فى منزلة بين الشعر والنثر. وكلمة "بند" كلمة فارسيّة؛ ولها معانى مثل: "ما يُسكر من الماء، العلم الكبير، العقد والربط". وأوّل من اشتهر بكتابة البنود الشاعر "معتوق بن شهاب الموسوى"، ولا يتوفّر ديوانه سوى على خمسة بنود. (الدجيلى، ١٩٥٩م: ٢٥)

يَا عَروسَ الشِّعرِ فی الماضِی الجَميل     يا عَبِيرَ الشِّعرِ فی رِيحِ الأصِيل
يَا غُمُوضَ السِّحرِ فی الطَّرفِ الكَحِيل     جَدِّدِی الأشواقَ فی القَلبِ العَلِيل
فِی فُؤَادِی مِثلُ نِيرانِ الغَضىّ

(المصری، ۱۹۵۸م: ۲۰۲-۲۰۳)

وهذه الأبيات التی يذكر فيها شجرات السّرو ويصف الشّعر وما يحمله النّسيم عنه من عطر، لتدلّ على أن هذا الشعر العربی، فارسیّ فی معناه ومبناه. كما أن الشاعر يجرّد عناوين قصائده من "ال"، فنحن لا نكاد نقف لها على أثر فی ثلاثة دواوينه الأخيرة ونصادفها أحياناً فی ديوانه الأوّل، وهو فی ذلک ظاهر التأثّر باللّغة الفارسية التی تخلو من أداة التعريف، وألفاظ العناوين التی تجرّدت من أل، إذا قرأها فارسی يجهل لغة الضّاد، توهّم معظمها ألفاظ فارسية، وذهب عنه أنّها ألفاظ عربيّة تسرّبت إلى لغته.

فهذه الشواهد تغنی وتكفی ويستدلّ منها بما لا يحتمل شكّاً ولا تأويلاً، على أنّ شعر مجيب المصری موصول بالشعر الفارسی، والشعر العربی ولافارسی، يلتقيان فی تلک الدواوين بأوضح مما يلتقيان فی أیّ ديوان آخر. وهذا الخصائص إنما ظهرت هذا الظهور البيّن، لأنّ الشاعر أظهرها عن عمد، كما أنّه لم يستطع أن يمسک شاعريّته عن التأثّر بكلّ ما قرأ ودرس من شعر فارسی، فبرزت تلک الخصائص كذلک عن غير عمد.

## النتيجة

رأينا فی هذا المقال بعض ملامح التّأثير الفارسی فی شعر مجيب المصری وهو تأثير لا يكاد يتجاوز الحدود الشّكلية إلى التّغيير المضمونیّ. حسين مجيب المصری شعره متّسم بوضوح التأثّر بالشّعر الفارسی، كما أن عناوين دواوين أشعاره، ثنائية وهی مأخوذة عن ثنائيّة عناوين المنظومات الفارسية.

إنه يريد ليتّجه بالشّعر العربی الحديث نحو مدرسة أدبية، يمكن تسميتها "المدرسة الإسلامية الموحّدة" التی تشكّل من الشعر العربی والفارسی وحدة متماسكة وبذلک طوّع الشعر العربی للالتقاء بالشّعر الفارسی حتى تأتی له أن يتمثّل الشعر الإسلامی

صورة واحدة فی لونين.

ربما شاعرنا المعاصر يستدعی التّراث الصّوفی كواحدٍ من أهمّ المصادر التّراثية واستمدّ منه شخصيّات ومعانی يعبّر من خلالها عن أبعاد تجربته بشتّی جوانبها الفكريّة والرّوحيّة.

إنّ شاعرنا بعثه فرط الإعجاب برمزيّة الصّوفية إلی أخذها عنهم، ولكن يخالفهم فی الميل إلی ستر المعانی، كما يری فی تلك الرّمزية أجمل تعبير شعری ينطق عن روحه الحيری.

المصریّ يترسّم خطی شعراء الفرس فی شعرهم الرّمزی ولكن للتّعبير عن خوالج نفسه ومن مظاهر تأثّره بهم وصفه للشّعر وعطره الفاحم.

إنّ شاعرنا فی الأحايين يأخذ المعنی عن شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً دون أن يفطن إلی ما صنع، وما ذاك إلّا لأنّ مثل هذا المعنی أعجبه وملأ جوانب نفسه.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الجندی، درويش. (١٩٥٨م). الرّمزية فی الأدب العربی. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحلّاج، منصور. (١٩١٣م). كتاب الطواسين. بتحقيق لويس ماسينيون. باريس: لانا.

خيّام. عمربن إبراهيم. (١٣٦٧ش). رباعيّات خيام. تصحيح جلال الدين همايی. تهران: هما.

الدجيلی، عبدالكريم. (١٩٥٩م). البند فی الأدب العربی. بغداد: مطبعة المعارف.

الرومی، جلال الدين. (١٣٧٤ش). مثنوی معنوی.به كوشش توفيق سبحانی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

الرومی، جلال الدين. (١٩٨٥م). المثنوی المعنوی. ترجمة إبراهيم الدسوقی. القاهرة: دار المعارف.

شيمل، آنا ماری. (١٩٦٩م). الحلّاج شهيد العشق الإلهی. هامبورج: لانا.

العطار، فريد الدين. (٢٠٠٦م). منطق الطير. ترجمه و تقديم بديع محمد جمعه. القاهرة: الهيئه المصرية العامة للكتاب.

مارتين، هنری. (١٩٧٦م). پيمان تازه عيسی مسيح. لندن: دارالسلطنه لندن.

المصری، حسين مجيب. (٢٠٠٠م). أيّامی بين عهدين(سيرة ذاتية). القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

ـــــــ (١٩٥١م). تاريخ الأدب التركی. القاهرة: الدارالثقافية للنشر.

ـــــــــــ. (۱۹٦٤م). حسن وعشق. القاهرة: مکتبة النهضة المصرية.

ـــــــــــ. (۱۹۵۵م). شمعة وفراشة. القاهرة: مکتبة الجامعة.

ـــــــــــ. (۱۹۹۹م). من أدب الفرس و الترک. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

ـــــــــــ. (۱۹۵۸م). وردة وبلبل. القاهرة: لانا.

ـــــــــــ. (۱۹٦٤م). همسة ونسمة. القاهرة: مکتبة النهضة المصرية.

میرحسینی، سید محمد وعلی أسودی. (۱۳۹۰ش). «أثر الثّقافة الفارسية فی شعر ابن هانی الأندلسی». إضاءات نقدية فی الأدبین العربی والفارسی. السنة الأولی. العدد الرابع. صص۱۲٦-۱۰۵.

المولوی، یحیی بن أحمد. (۱۹٦٤م). شرح المثنوی المسمی بالمنهج القوی. القاهرة: المطبعة الوهبية.

نثری، موسی. (۱۳٦۳ش). نثر وشرح مثنوی. تهران:کلاله خاور.

همائی. جلال الدین. (۱۳۳۵ش). غزلیات شمس تبریزی. تهران: صفی علیشاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ١٥٩ ـ ١٣٧

# دور الفونيم الوظيفي وانزياحاته في مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفة

بيژن كرمي*
جلال مرامي**
محسن خوش‌قامت***

## الملخص

إنّ الفونيم وحدة صوتيّة تسهم في تميز كلمة من أخرى. يندرج موضوع العلاقة بين الفونيم والدلالة في إطار العلاقة بين الدالّ والمدلول فاستمرّ الجدل بين علماء اللغة منذ القديم حتى الآن حول طبيعة هذه العلاقة. يرى البعض أنّ الفونيم يلعب دوراً دلاليّاً في النصّ الإبداعيّ من خلال صفاته ومخرجه بينما يعتقد الآخرون بعدم وجود علاقة بين الفونيم والمعنى. نهتمّ في هذه الدراسة أوّلاً بإحصاء الفونيمات في معلّقة طرفة وذكر نسبة انزياحها الحضوريّ والغيابيّ في مقطع وصف الناقة وهو يشكّل جزءاً من القصيدة الجاهليّة تكاد لاتخلو قصيدة منه. وثانياً نسعى أن نقوم بدراسة علاقة الانزياح الحضوريّ والغيابيّ للفونيمات مع المعنى في مقطع وصف الناقة. وأخيراً نتوصّل إلى أنّ الفونيم يلعب دوراً دلالياً في النصّ الشعريّ، وفي وصف الناقة لمعلّقة طرفة تحتلّ الفونيمات التي تلائم دلالات صفاتها ومخارجها مع هذا المشهد من المعلّقة، حضوراً مكثّفاً بينما قلّ حضور فونيمات لا تتناسق مع مقطع وصف الناقة.

الكلمات الدليليّة: الفونيم، الانزياح، وصف الناقة، طرفة.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي، إيران. Dr.b.karami@gmail.com.
**. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي، إيران. Jalalmarami@yahoo.com
***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبايي، إيران. Mohsenkhoshghamat@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/١٨ش

## المقدمة

«إنّ الشعر ظاهرة لغويّة في وجودها ولا سبيل إلى التأتي إليها إلّا من جهة اللغة التي تتمثّل بها عبقريّة الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر.» (عبدالبديع، ١٩٧٠م: ٥) ولعلّ أكثر ما يمكن أن ينطبق على لغة الشعر هو أنّها لغة النفس بكلّ ما في النفس من توتّر وانفعال. بما أنّ الفونيمات هي ذرّات اللغة فإنّ وجودها المتّسق في النصّ الشعريّ، هو أوّل ما ينبع منه إشعاعه الجماليّ وما ذلك إلّا لأنّ الخطاب الشعريّ يحاول بوعيٍ أو بدونه الحدَّ من الاعتباطيّة من خلال تنمية تردّد الأصوات الملائمة للمضمون.

«تطرأ على الفونيمات حين تَدخلُ فضاءَ النصّ وتهيمنُ فيه الوظيفةُ الشعريّةُ، تحولاتٌ ضروريّةٌ تُخوِّلُها أداءَ تلك الوظيفة، وتمكّنها من لفت النظر إلى ذاتها، كما تشحنها بالقدرة على تحمّل دلالات متعدّدة، ومن أهمّ هذه التحوّلات: التكرار والانزياح.» (محلّو، ٢٠٠٦: ٢٧) ويتمثّل الانزياح في الفونيمات في أن تُحصى نسبة كلّ واحد منها في النصّ عموماً ثمّ تُقارن بنسبتها في كلّ من الوحدات النصّية التي يقسّم إليها النصّ على أساس المضامين أو تقريباً ما تعارف عليه النقاد العرب القدامى بالأغراض. وينتج عن ذلك الإحصاء وتلك المقارنة نوعان وهما: الانزياح الحضوريّ: ويعني أن تكون نسبة حضور الفونيم في الوحدة النصيّة أعلى من نسبته العامة في كلّ القصيدة. والانزياح الغيابيّ: وهو أن تكون نسبة حضور الفونيم في النصّ أقلّ من نسبته العامة في كلّ القصيدة.

إنّ البحث عن مكامن الإبداع في النصّ يستوجب التوقّف عند بنى الصوتية التي تمثّل جزءاً من هيكلية القصيدة. والفونيم وحدة صوتية «تتضافر أحياناً مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النصّ بعداً دلالياً وإيحائياً يعبّر عن حركة الذات في النصّ الشعريّ.» (فياض، ٢٠٠٩: ٣٥٢) إنّ دراسة دور الفونيم الوظيفي وانزياحاته في مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفه تكشف لنا كيفية تعبير الشاعر عن أحاسيسه بواسطة اللغة ويساعدنا لفهم النصّ ومقاصد الشاعر. أي أنّ الفونيم بسماته يمثّل حالة انعكاس لما يمرّ به الشاعر من متغيّرات نفسية. وأمّا في ما يتعلّق بوصف الناقة فكان ذا أثر كبير في الأدب العربيّ، فقد تناول الرواة أخبارها في أشعارهم وأقوالهم وأمثالهم، لاسيّما كانت

محط عناية الطبقة الأولى من الشعراء العرب، فلقد أعطانا هؤلاء الشعراء، أجملَ الصور الشعريّة التى تتحدث عن علاقة العربىّ بناقته وقلّ أن نجد شاعراً جاهليّاً لم يتناول هذا الغرض. لقد اهتمّ النقاد منذ القديم بدراسة وصف الناقة كجزء من بنية القصيدة الجاهليّة، وفى مجال الدراسة الأسلوبية توجد جهود شتى فى الاهتمام بوصف الناقة، منها الاعتماد على المستوى الدلالى أو المستوى التركيبى أو المستوى الصوتى. وأمّا بالنسبة للنظرية التى سأقوم بتطبيقها فى وصف الناقة وهى نظرية الانزياح الحضورىّ والغيابىّ، ليست عندنا كتاب أو مقالة تتناول وصف الناقة من هذا المنظر إلّا ما قام به طالب فى بلاد الجزائر وهو تطبيق نظرية الانزياح الصوتى فى قصيدة من قصائد الشنفرى وهى تائيته.

نسعى من خلال هذه المقالة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: ما هى العلاقة بين الفونيم والدلالة؟ إلى أىّ مدى يستطيع الفونيم أن يؤدّى دوراً دلاليّاً ذا بعد جمالى فى وحدة وصف الناقة؟ وما هى الآلية التى يتمّ بها أداء هذا الدور الدلالى ذى البعد الجمالى؟

بناء على ما سبق، من الطبيعى أن يكون المنهجان الإحصائى والجمالى، عمادَ هذا البحث. فالإحصاء مناسب جدّاً للمستوى الصوتى ومتعلّق بشكل أساس بتحديد النسب العامة ونسب الانزياحات. وأمّا المنهج الجمالى فهو الأجدر بإضفاء الروح على تحليل الإحصاءات رابطاً بين الفونيمات والدلالة فى وحدة وصف الناقة.

## الفونيم والدلالة

الفونيم عند علماء الصوت هو وحدة صوتيّة قادرة على التفريق بين الكلمات من النواحى الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية. الحق أنّ العلاقة بين الصوت والمعنى نالت اهتمام اللغويين وأصبحت حجر الزاوية فى علم الدلالة، وثارت تساؤلات عدة حول طبيعة هذه العلاقة، أهى طبيعية؟ فتكون معها دلالة الألفاظ على معانيها ذاتية، بمعنى أنّ كلّ صوت يرمز إلى معنى فتكتسب الألفاظ دلالتها من خلال جرس أصواتها، وينشأ ما يسمّى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات. وهذا اتجاه وجد كثيراً

مـن اللغويين يؤيدونه ويحاولون إثباته بكل ما أتيح لهم من تصورات عقلية. أم أنّ هذه العلاقة اصطلاحية مصطنعة يفرضها الإنسـان بمحض إرادته، باختياره اسماً لكلّ مسمّى تواضعاً واتفاقاً ؟ فتكون الألفاظ رموزاً لغوية اصطلاحية تنفى التلازم الدائم والطبيعى بـين الصوت والمعنى أو بين اللفـظ ودلالته. وهذا الإتجاه نظراً لقربه من الطبيعة اللغوية العلمية التى تأبى الغموض، قد تيسـر له من الأنصار والمؤيدين ما كتب له الغلبة حتى أصبـح من المتفق عليه فى الدرس اللغوى الحديث أنّ العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة اعتباطية.

## التكرار والانزياح الفونيمى فى الشعر

تُعتبرُ دراسـة تكرار الفونيمات والمستوى الصوتى عموماً فى الشعر العربىّ القديم، دراسـةً مثمرةً للغاية لأنّ الإنسـان العربىّ ركّز بشدّة على عمل الصوت، إذ تركّز على عمل الصوت طاقة الحضارة بأسرها فى الحضارات التى لا تمتلك فنوناً بصريّة كما هو الشأن عند العرب.

والقول بالتكرار فى الشعر لا يعنى القصدية، أى أن يقصد الشاعر واعياً إلى تكثيف استعمال فونيمات معيّنة فى نصّه لتبنى علاقة جليّة مع الدلالات «فالعلاقة التى نتحدّث عنها ليست سـابقة على التشكيل بل هى حادثة بحدوثه، وناتجة عن تفاعل الأصوات، وتجاورها، وتنسـيقها بصورة خاصّة تميّز المحتوى وتتميّز به فى آن واحد.» (عبدالجليل، ١٩٩٨م: ٥)

«أمّـا اعتقاد أن يؤدّى التكرار إلى رتابة فنظـرة غير دقيقة، لأنّ الخاصيّة الأخرى للغة الشـعريّة: "الانزياح" تكفل كسـر الرتابة. ويتمثّل الانزياح فى الفونيمات فى أن تُحصى نسـبة كلّ واحد منها فى النصّ عموماً ثمّ تُقارن بنسـبتها فى كلّ من الوحدات النصّية التى يُقسَّـم إليها النصّ على أسـاس المضامين أو تقريباً ما تعارف عليه النقاد العرب القدامى بالأغراض.» (محلّو، ٢٠٠٢م: ٣٣)

وينتج عن ذلك الإحصاء وتلك المقارنة نوعان من انزياح نسبة الفونيم فى الوحدة النصّية عن نسقه العام فى كلّ النص.

## وصف الناقة فی معلّقة طرفة

استهلّ طرفة بن العبد معلّقته بما استهل به غيره من أصحاب المعلّقات خاصة وشعراء العصر الجاهلی عامة، بذكر الأطلال والوقوف على الديار، ولكنّ الذی يهمّنا من هذه المعلقة هو القسم الذی تعرض فيه إلی وصف ناقته. فظهر وصف الناقة فی معلقة طرفة على أنّه المحور الرئيس لحياته، وعوّل على ناقته فی نقل أحاسيسه ومواجعه وتصوراته، ولهذا لم يقف عند حدودها الجسمية، بل تعدی ذلک إلی جوهر طبائعها، وخصائص سلوكها، تبادلاً للسلوک، وتداخلاً واتحاداً فی الخصائص والأحاسيس، واشتراكاً فی العواطف والانفعالات، وكأنّها تحسّ به وبآلامه وبمشاعره. وحُق له أن يزهو بوصفها ويطيل فی تصويرها ويفخر بتشبيهه لها بسائر أنواع الحيوان الوحشی والصحراوی، ويتخير من كلّ حيوان، الصفة الملائمة للإعجاب حتی يسقطها على ناقته، فأعطته فرصة لتقصی أجزائها، ووصف جوانبها[١].

يقول الدكتور "وهب رومية" فی كتابه "الرحلة فی القصيدة الجاهلية": «لم يرفع أحد من الشعراء "على كثرتهم" هذا التمثال الضخم الذی شيّده طرفة بن العبد ورجح لدينا أنّ وصفه لناقته كان موقفاً أصيلاً من الشعر يجرّب موهبته فيه ويحاول تطويعها فی هذا الغرض البدوی العريق.» (رومية، ١٩٩٦م: ٢٠) «وتعبر الناقة عن مظهر النمو العقلی والروحی فی الشعر الجاهلی عموماً وعند طرفة خصوصاً، فما هی إلّا تعبير عن فكرة الثبات والقهر والصمود بسبب قوتها وصبرها وتحديها لعوادی الزمن والطبيعة. ولقد ألبس طرفة ناقته شتّی الأفكار التی جالت بخاطره، واستمد من أوصافها معانيا عديدة كغيره من الجاهليين ولم يغادر فيها صغيرة ولا كبيرة. ولا نبعد كثيراً إذا قلنا: إنّ الناقة قد استحوذت على وجدان طرفة، فوصفها وخلد بأشعاره ذكرها، لأنّها مركبة رحلته، ومطية أهله، وأنيسه فی وحدته، ومفرجة كربه، ومزيلة غمه، ومسلية عن همه، وهی غذاؤه وطعامه ولباسه.» (الشمشاطی، ١٩٧٧م، ج١: ٣٧١)

١. **الانزياح الحضوریّ ودلالاته**: تتوزّع فونيمات هذه الوحدة حسب نسب انزياحها

---

١. انظر: المعانی المتجددة فی الشعر الجاهلی بتصرف د. محمد صادق حسن عبد الله. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

كما يلى:

| الرقم | الفونيم | نسبته فى النص | نسبته فى الوحدة | الفاروق | الانزياح |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ص | ٪ ٠/٩٩ | ٪١/٨١ | ٪٠/٨٢ | ٪ ٨٢/٨٢ + |
| ٢ | ج | ٪ ١/٦٣ | ٪ ٢/٢٣ | ٪ ٠/٦ | ٪ ٣٦/٨٠ + |
| ٣ | ز | ٪ ٠/٤٧ | ٪ ٠/٦٣ | ٪ ٠/٦ | ٪ ٣٤/٠٦ + |
| ٤ | ت | ٪ ٧/١٩ | ٪ ٩/٤٧ | ٪ ٢/٢٨ | ٪ ٣١/٧١ + |
| ٥ | ح | ٪ ٢/٠٣ | ٪ ٢/٦٦ | ٪ ٠/٦٣ | ٪ ٣١/٠٣ + |
| ٦ | ف | ٪ ٣/١١ | ٪ ٣/٩٤ | ٪ ٠/٨٣ | ٪ ٢٦/٦٨ + |
| ٧ | ض | ٪ ٠/٨٧ | ٪ ١/٠٦ | ٪ ٠/١٩ | ٪ ٢١/٨٣ + |
| ٨ | ع | ٪ ٣/٦٧ | ٪ ٤/١٥ | ٪ ٠/٤٨ | ٪ ١٣/٠٧ + |
| ٩ | خ | ٪ ١/١٥ | ٪ ١/٢٧ | ٪ ٠/١٢ | ٪ ١٠/٤٣ + |
| ١٠ | ه | ٪ ٣/٧١ | ٪ ٤/٠٤ | ٪ ٠/٣٣ | ٪ ٨/٨٩ + |
| ١١ | ق | ٪ ٢/٩٥ | ٪ ٣/١٩ | ٪ ٠/٢٤ | ٪ ٨/١٣ + |
| ١٢ | ک | ٪ ٢/٨٧ | ٪ ٣/٠٨ | ٪ ٠/٢١ | ٪ ٧/٣١ + |
| ١٣ | ر | ٪ ٦/٤٧ | ٪ ٦/٩٢ | ٪ ٠/٤٥ | ٪ ٦/٩٥ + |
| ١٤ | س | ٪ ٢/١٩ | ٪ ٢/٣٤ | ٪ ٠/١٥ | ٪ ٦/٨٤ + |
| ١٥ | ن | ٪ ٧/٤٧ | ٪ ٧/٧٧ | ٪ ٠/٣ | ٪ ٤/٠١ + |
| ١٦ | ی | ٪ ٤/٣٥ | ٪ ٤/٣٦ | ٪ ٠/٥١ | ٪ ٠/٢٢ + |

«يبدأ جــدول الانزياح الحضوريّ فى وحدة وصف الناقة بفونيم الصاد الذى يحقّق نسبة: ٨٢/٨٢ ٪، والصاد فونيم أسنانى لثوى، رخو، مهموس، مفخم، أى مؤخرة اللسان

ترتفع نحو الطبق وتتقعر قليلاً مع رجوع اللسان إلى الوراء فى اتّجاه الحائط الخلفى للحلق، فيحدث التفخيم.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٨) تدلّ صفات التفخيم والإطباق فى الصاد على حضور ملامح القوّة والصلابة، ونجد هذه الملامح فى الناقة، وهى حيوان طبع على القوّة «إذن أصلح مركب للصحراء لصبرها على العطش وشدّة بنيانها وهى الحيوان الأصيل لبلاد العرب قبل الخيل.» (معروف، ٢٠٠٥م: ١٠٤)

«والأمر الذى يلفت النظر هو فرق الانزياح الحضورىّ للصاد مع تاليه وهو فونيم الجيم الذى يحقّق حضوراً نسبته: ٣٦/٨٠ ٪ نظراً إلى صفات التفخيم والإطباق فى الصاد –وهى تدلّ على القوّة– يمكن القول: سرّ هذا الحضور الملفت للنظر يكمن فى إصرار الشاعر على فكرة أساسية، وهى: إبراز قوة الناقة واتساق بنيانها؛ ليصل من خلال ذلك إلى أنّ هذه الناقة قادرة على تنفيذ إرادة الشاعر التى عزم على إنفاذها؛ ولذا تركّزت كلّ الصور الفنية والأساليب حول هذه الفكرة، حيث يخصّ عدّة أبيات لوصف أعضاءها التى تتمتّع بالقوّة ونشهد حضوراً مكثّفاً لألفاظ تندرج فى إطار معنى القوّة: أفتلان: قويّان شديدان/ متشدّد: قوى صلب/ أمرت: الإمرار هو إحكام الفتل/ المسند: الذى شدّ بعضه إلى بعض فأصبح قويّاً/ الململم: الصلب القوى/ الصفيح: الحجر الصلب/ المصمد: المحكم الموثق.» (مكارم، ١٩٨٠م: ٢٢٢– ٢٢٣) فنظرة بسيطة لمعانى هذه الألفاظ التى تعجّ بالقوّة والصلابة، تبرّر هذا الحضور الوافر لفونيم الصاد فى هذه الوحدة.

«هناك أصوات أخرى فى جدول الانزياح الحضورىّ تؤدّى بسمات القوّة نفس ما أدّاه الصاد، وهذه الأصوات هى الضاد والخاء والقاف. تُعدّ كل هذه الأصوات من أصوات الاستعلاء، أى يرتفع اللسان عند النطق بها نحو الحنك.» (البركوبى، لاتا: ١٩٤) فالاستعلاء من صفات القوّة ومناسب لهذا المشهد، إلّا أنّ الضاد إضافة إلى الاستعلاء يتميّز بالإطباق وهو مشترك بينه وبين الصاد، ومن هنا يكون الضاد أقرب إلى الصاد فى جدول الانزياح الحضورىّ، مقارنة بالخاء والقاف.

ومن جهة أخرى إنّ مواجهة الأسنان الفك العلوى من الفك السفلى خلال نطق فونيم الصاد يدلّ على مواجهة الطرفان الصلبان فى مشهد وصف الناقة، حيث تواجه

الناقـة -وهي تتمتّع بصفات القوّة والمقاومة- مصاعب ومعاناة الرحلة في الصحراء. "صلب/ صلب" «ولا تقتصر دلالات الصاد على ما سبق، بل هناك دلالة أخرى تعود إلى مخرجه: يسمّى الصاد صوتاً أسنانيّاً لثويّاً.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٦) «أي عند نطقه يوضع طرف اللسان ضدّ الأسنان السفلى ومقدمته ضد اللثة.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٨) اجتماع عضوى متناقضى الطبيعة فى نطق الصاد "الأسنان الصلبة/ اللثة المرنة"، مرآة تعكس ما فى طبيعة الناقة من الملامح المتناقضة وهو اجتماع الخشونة والنعومة فى هذا الحيوان (سواء كان فى الجسم أو فى الطبع).

اجتماع المتناقضين فى الجسم: وهو ما نجده فى أوصاف الناقة فى معلّقة طرفة حيث تتراوح الأبيات بين صفات الصلابة والمرونة: تشبيه الجمجمة بالعلاة فى بيت ٣٠/ تشبيه الخد بالقرطاس والمشفر بجلد البقر المدبوغة فى بيت ٣١. تشبيه القلب بالمرداة فى بيت ٣٦/ وصف أنف الناقة ومشفرها فى بيت ٣٧. "+ الصلابة / - الصلابة"

«وبعد الصاد جاء فونيم الجيم الذى حقّق انزياحاً حضوريّاً نسبته ٣٦/٨٠ ٪، نظراً إلى مخرج الجيم وصفاته يأتى حضوره مناسباً لهذه الوحدة. فونيم الجيم هو الفونيم الوحيد المركب فى العربية الفصحى.» (المصدر نفسه: ٧٨) «إنّه مركب لأنّ طريقة نطقه متكوّنة من مرحلتين: انسداد تام لمجرى الهوى فانفصال بطىء لعضوى النطق.» (حسّان، ١٩٨٦م: ١٣١-١٣٢) فهذه الطريقة تمثّل مراحل نفسيّة لطرفة. يتمثّل حبس الهواء وانسداد مجراه فى المرحلة الأولى من نطق فونيم الجيم فى الوقوف على الأطلال، كأنّ طرفة فى البداية عندما يذكر خولة يحبس الحزن والألم فى قلبه، وهذا الوقوف والحبس يأتيان تزامناً مع وقوف جسم الشاعر أمام الأطلال، والوقوف على الأطلال بما فيه من السكون وعدم الحركة يناسب هذه المرحلة من نطق فونيم الجيم.

«وبعد ذكر الحبيبة والأطلال ينتقل الشاعر إلى وصف الناقة ويبدأ رحلته، والرحلة مهيأة لاستقبال صورة الناقة.» (الجادر، ١٤٢٣: ١٥٥) لأنّ الناقة وسيلة انطلاق الشاعر ويأتى وصفها فى القصيدة القديمة -من حيث ترتيب أجزاء القصيدة- بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، وفى الكلام عن الرحلة أوّل شىء يخطر ببالنا هو السير أو الحركة. انفصال بطىء لعضوى نطق يُحيل إلى انفصال طرفة من ذكر حبيبته وترك الأطلال

ووصفها. وهذه الحركة، بعد السكون وتناسب خروج الهواء وحركته نحو الخارج بعد حبسه في الفم، ويأتي ذلك في المرحلة الثانية من نطق الجيم.

| | | |
|---|---|---|
| السكون وعدم الحركة ← | حبس الهواء في الفم | وقوف على الأطلال "حبس الحزن والألم" |
| السير والحركة ← | خروج الهواء من الفم | الحركة مع الناقة "انفصال عن ذكر الحبيبة" |

كما قلنا انفصال عضوي النطق لا يكون مفاجئاً، بل هذا الانفصال بطيء ويسمح للهواء من الخروج بهدوء وذلك يدلّ على أنّ الانتقال من الأطلال إلى الناقة ليس مفاجئاً وسريعاً بل يخوض الشاعر شيئاً فشيئاً في وصف مشهد متحرك، حيث يتذكّر بعد ذكر الأطلال، يوم الفراق ورحلة حبيبته "الحركة" ويصفها، ثمّ هذه الحركة تصل إلى ذروتها في وصف الناقة ورحلة الشاعر.

«بعد الجيم يجيء الزاء بانزياح حضوريّ قدره: ٣٤/٠٦٪ وهو صوت أسناني لثوي.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٦) «وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بالثنايا بحيث يكون بينهما مجرى ضيق.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٦٦) وعند خروج الهواء من بين اللسان والثنايا «ينحصر الصوت ويصفر به.» (ابن يعيش، لاتا: ١٣٠/١٠) ولذلك يُسمّى الزاء صوت الصفير. تعكس سرعة اندفاع هواء الصفير في الزاء سرعةَ الناقة في سيرها وهي ما يؤكّد عليها طرفة في معلّقته:

جَمَالِيـةٍ وَجْنَـاءَ تَـرْدي كَأَنّهـا سَـفَنجَةٌ تَـبْرِي لأَزْعَـرَ أَرْبَـدِ
تُبـارِي عِتَاقـاً ناجِيـاتٍ وَأَتْبَعَـتْ وَظيفـاً وَظيفـاً فَـوْقَ مَـوْرٍ مُعبَّـدِ

(طرفة، ٢٠٠٠م: ٢٠)

وواضح أنّ طرفة حذف الأداة ووجه الشبه، ليسوّي بين ناقته والجمل في قوة البنيان، والحيوية، والنشاط، والسرعة، كما سوّى بينها وبين النعامة وقد عرضت لظليم فطاردها فاشتدت تبغي الإفلات منه، فهي أشدّ سرعة من حالتها العادية، وهو بذلك يريد أن يثبت لناقته شدة السرعة. إذ يرغب في إبراز ما تمتع به ناقته من قوة، ونشاط، وسرعة.

«وبعد الزاء يحتل فونيم التاء المرتبة الرابعة بانزياح قدره: ٣١/٧١ ٪، وهو صوت

أسناني لثوي، شديد مهموس، مرقق.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٦٦) «عدم اهتزاز الوترين الصوتيين وثباتهما عند نطق التاء المهموس مرآة تعكس إلحاح الشاعر على فلسفة حياته –شرب الخمر والتمتع بالنّساء والتبذير– وعدم مبالاته بتعيير الناس له. عاش طرفة عيشة لهو وعبث.» (شيخو، ١٤٢٧، ج١: ٥٥) «لأنّ فلسفته قاعدة حياته وصورة تنبض فيها عقيدته الشخصية وتنفخ فيها أهواءها القويّة.» (الفاخوري، ١٣٨٥م: ١٠٨) «يسعى طرفة إلى أن يمنح ذاته هوية البطولة الفردية التي تستمدّ عظمتها من كينونتها الخاصة لا من إنتماءه إلى القبيلة.» (الجادر، ١٤٢٣م: ١٦٥) «لذلك ثار على أعمامه وذوى قرباه.» (الشريقي، لاتا: ١١٤٥) «وخرج على الضوابط الاجتماعية ووقف أمام مقوّمات الحياة القبلية رافضاً ومتمرّداً.» (النطاوي، ١٩٨١م: ٧٤) «وهو ما يدلّ عليه ارتفاع الحنك الأعلى لسد المجرى الأنفي عند نطق التاء.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٦١) والشاعر حينما يتمرّد على القبيلة، كأنّه يرفع قامته أمامها ويدافع عن معتقداته وأهواءه. ولعلّ تصعيد الذات عند طرفة جاء ردةَ فعلٍ على إفراد قبيلته له أو الظلم الذي وقع فيه صغيراً من أعمامه.

تعكس مواجهة طرف اللّسان الأسنانَ العليا والتصاقهما، مواجهةَ الطرف الضعيف واللين الطرفَ الصعب والقوي وهي مواجهة طرفة قبيلتَه، القبيلة تفرض على الشاعر أن يلتزم بقوانين المجتمع وقيمه والشاعر يرفض. وهذا الاجتماع بين المتناقضين لا يؤدّي إلّا إلى انفصالهما، كما ينفصل العضوين الملتصقين عند نطق التاء"اللّسان والأسنان" بشكل مفاجيء فيخرج الهواء بشدّة.

«بُعيد التاء جاء فونيم الحاء بانزياح نسبته: ٣١/٠٧ ٪ وبعده سجّل الفاء حضوراً قدره: ٢٦/٦٨ ٪ للتّأكيد على دلالات التاء السابق، بما في نطقهم من ميزات مشتركة: عدم اهتزاز الأوتار الصوتية.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٠٣) «"همس" وارتفاع الحنك الأعلى ليسدّ مجرى الأنفي.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٨٥)

«فونيما التاء والفاء من أقرب الفونيمات مخرجاً في الجهاز الصوتي، لأنّ التاء صوت أسناني لثوي والفاء أسناني شفوي.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٥-٣١٦) «قرب المخرج من الفم وخارجه "سعة الحيز المكاني"، جاء مناسباً لخصائص الناقة التي رسمها طرفة

للتعبير عن سرعة الناقة ونشاطها. حيث يقول إنّ ناقته عوجاء أى لا تستقيم فى سيرها لفرط نشاطها. و"يقول ناقته مرقال" والمرقال مبالغة مرقل من الإرقال وهو بين السير والعدو، ومـوّارة اليد والمور بمعنا الذهاب والمجىء والموّارة مبالغة المائرة. ويقول ناقته جنوح أى تميل فى أحد الشقين لنشاطها فى السير. ودفاق أى مسرعة غاية الإسراع.» (الزوزنى، لاتا: ٩٥– ١٠٢) وظهور كلّ هذه الصفات فى الناقة يحتاج إلى مكان واسع، ومن الواضح إذا كان الطريق ضيقاً لا تستطيع الناقة أن تسير بسرعة أو تميل إلى اليمين والشمال خلال عدوها. وعلى عكس ذلک إذا كانت الناقة فى حالة السكون وعدم الحركة لا تحتاج إلى مكان واسع. تنطلق الناقة فى الصحراء "الحيز المكانى الواسع" كما ينطلق الهواء من داخل الفم "الحيز المكانى الضيق" إلى الخارج.

ويعود سبب تقدّم التاء إلى وجود سمات تُحيل إلى القوّة وهى صفة الشدّة ومخرجه الأسنانى. وهذه الميزات تجعل التاء أكثر تناسباً مع ما سبق ذكره من إصرار الشاعر على طريقته واللامبالاة إزاء قوانين المجتمع وتمرّده على القبيلة. بينما الحاء والفاء يتميّزان بصفة الرخوة عن التاء والرخوة تُفقدهما شيئاً من القوّة التى يدلّ عليه عدم اهتزاز الأوتار الصوتية وارتفاع الحنک الأعلى "القوّة والتمرّد" وذلک يؤدّى إلى تأخّر الحاء والفاء عن التاء.

«وهناک ميزة أخرى فى مخرج الفاء تعضد دلالات التاء وتجعل الفاء قريباً منه فى جدول الانزياح الحضورىّ، وهو أنّ الفاء فونيم أسنانى شفوى.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٥٥) «ويتفرّد بهذا المخرج فى اللغة العربية، وعند نطقه يضغط الثنايا العليا على الشفة السفلى.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٥) «كما تضغط القبيلة على الشاعر لكى ينصرف من سلوكه وطريقته. وخلال الضغط يرتفع الحنک الأعلى نحو جدار الحلق ولا يسمح للهواء أن يمرّ من الأنف.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٩٧) والفم هو المسير المعتاد لخروج الهواء فى نطق أغلب الفونيمات إلّا أصوات الغنّة١. يشير انفلات الهواء من الأنف إلى خروج

١. و الغنّة صوت يخرج من الخيشوم من داخل الأنف، وهى صفة فى حرفين هما الميم والنون وكلاهما يخرجان من الأنف: بن بير على البركوبى، محمد. درر اليتيم فى التجويد. تحقيق وتعليق: محمد عبد– القادر خلف بغداد: آفاق الثقافة والتراث.

الهواء من الطريق غير المألوف وذلك يمثّل حالة طرفة، ولكن انسداد مجرى الأنف وهو مسـير غير معتاد، يعكس إعاقة القبيلة طريق طرفة في الخروج على المألوف وهي قيم القبيلة.

«ينحـرف طرفة من طريـق الاعتدال كما ينحرف الهواء إلى جانبي الفم.» (بشـر، ٢٠٠٠م: ٢٥٦) «عند نطق الضاد الذي حقق حضوراً نسبته: ٢١/٨٣ ٪ كما قلنا سابقاً إنّ الضاد بما فيه من صفات القوّة يُرسّـخ دلالات الصاد ومناسـب لوصف الناقة، غير أنّه جاء متأخّراً عن الصاد في المرتبة السـابعة وسـبب هـذا التأخّر يكمن في وجود صفة في الضاد تميّزه عن الصاد وهي الاسـتطالة، في أثناء النطق بالضاد ينطلق الهواء من أحد جانبي الفم أو منهما معاً على مسـاحة كبيرة.» (المصدر نفسه: ٢٥٥) «وهو ما سمّاه القدامى بالاسـتطالة، والاسـتطالة في الضاد يماثلها التفشي في الشين.» (شاهين، ١٩٨٧م: ٢٠٩) «وهو غير مناسـب لهذا المشـهد لأنّ علاقة الشـاعر مـع ناقته علاقة التماسـک، والتوحّد، ولا التفشـي والتبعثر، ولكن التفشـي في الضاد قليل.» (ناصف، لاتا: ٢٤) وتغلبه من سمات الضاد ما تناسب المشهد، وذلک أدّى إلى حضور الضاد في جدول الانزياح الحضوريّ.

بعد الضاد يجيء فونيم العين ثامناً بانزياح قدره: ١٣/٠٧ ٪ وهو فونيم حلقي والحلق من أبعد المخارج في الجهاز الصوتي، بُعد المخرج في العين جاء مناسباً لدلالات مشهد وصـف الناقة. "وقد ألبس طرفة ناقته شـتّى الأفكار التي جالت بخاطره واسـتمدّ من أوصافهـا معاني عديدة" لأنّه بمعنى البعد عن الفم وخارجه، والخارج بما فيه من سـعة المكان يـدلّ على مكان التعامل والعلاقة مع الآخرين، مـن هنا بُعد المخرج في العين يُحيل إلى بُعد الشاعر من المجتمع واغترابه. كما يشير طرفة إلى هذا الاغتراب والتفرّد في وصف الناقة حيث يقول:

مؤلّلتان تعـرفُ العِتقَ فيهما كسامعَتي شـاةٍ بِحَوملَ مفرَدِ

(طرفة، ٢٠٠٠م: ٢٣)

«يشـبه أذني ناقته بأذني ثور وحشـي منفرد بعيد عن الآخرين في الموضع المعين.» ( الزوزني، لاتا: ١٠٥)

«مشكلة الشاعر مع أهله صغيراً وإسرافه فى اللهو شاباً دفعه إلى التغرّب فى البلدان هائماً على وجهه متنقّلاً بين أحياء العرب أو قاصداً الملوك ولا أنيس إلّا ناقته. مات أبوه وهو بعد حدث فكفله أعمامه إلّا أنّهم أساؤوا تربيته وضيّقوا عليه فهضموا حقوق أمّه البعيدة عن قومها.» (الفاخورى، ١٣٨٥م: ٩٨)

«يدعم دلالات العين فونيم الهاء الذى يحلّ المرتبة العاشرة بانزياح حضورىّ قدره: ٨/٨٩ ٪ وهو فونيم حنجرى، والحنجرة تلى الحلق الذى مخرج العين، وهو أبعد المخارج فى الجهاز الصوتى.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٩) «إذن يكون الهاء مناسباً جدّاً لدلالات العين على بُعد الشاعر عن المجتمع وإحساسه بالغربة، إلّا أنّه جاء متأخّراً عن العين وذلك بسبب اجتماع سمات الضعف فيه وهى الرخوة والهمس والترقيق.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٨٨) وهذه السمات غير مناسب لما يسيطر على فكرة طرفة من تصوير أوصاف القوة والصلابة فى ناقته.

«والهاء يجهر به فى بعض الظروف اللغوية الخاصة، فهو يهمس إذا وليه صوت مهموس ويجهر إذا وليه صوت مجهور.» (حسّان، ١٩٧٩م: ١٣١) ومن أجل ذلك يبدو الهاء مناسباً لتجسيد حالتى علاقة الشاعر بالقبيلة، «وإنّه انجرف فى تيار القبيلة راضياً حيناً وكارهاً حيناً.» (نافع، لاتا: ١٥٩) «الجهر صفة القوّة.» (حركات، لاتا: ٩٣) «ولا يكون الهاء مجهوراً إلّا إذا اقترن بفونيم مجهور "قوى/ قوى" كما لا يرفض طرفة عادات القبيلة وتقاليدها إلّا إذا تعارضت مع حياته الحرّة التى ترضى مشاعره وإحساساته الخاصة، فإذا ما حدث عدم التوافق غلب موقفه الخاص على موقف القبيلة وانتصر لذاته على ذات الجماعة.» (التطاوى، ١٩٨١م: ٧٤)

«لو مددنا خيط وصل بين هموم الشاعر "حرم الحبيبة والديار الخراب" وبين الصفات التى ألبسها طرفة لناقته "وهى تنطبق على الإنسان" لوجدنا أنّ لدى الشاعر نزوعاً هروبياً من المجتمع الجاهلى الرعوى غير المستقر نحو حضارية أكثر تقدّماً ومدنيّة، وطالما أنّ الناقة هى مركبة الشاعر لعمليّة النزوع هذه فقد حملها فى وصفها الحسى عمليّة التمدّن الحضارى هذه فهى كقرطاس الشامى وهى كسبت اليمانى، وبذلك يكون قد أسبغ عليها من صلب الحضارة الجديدة ما تحويه من صفات التمدّن "سبت اليمانى

– قرطاس الشامی".» (مکارم، ۱۹۸۰م: ۱۸۵)

ولو نظرنا فی البیت:

ربّعت القفّین فی الشَـول تَرتَعی　　　حدائـقَ مَولـی الأسـرة أغیـدِ

(طرفة، ۲۰۰۰م: ۲۱)

«فالتربّـع: هو رعی الربیع والإقامة بالمکان واتّخاذه ربعاً أو ملکاً دائماً، ومنه معنی المجازی "التربّع علی الأرض" أی الجلوس علیها بثبات واستقرار.» (مکارم، ۱۹۸۰م: ۱۸٦) «کثبـات الأوتار الصوتیة واسـتقرارها عنـد النطق بالخاء.» (بشـر، ۲۰۰۰م: ۳۰۳) «الذی سـجّل حضوراً إیجابیاً نسـبته: ۱۰/٤۳ ٪.کما سبق ذکره أنّ عدم تذبذب الأوتار الصوتیة فی الهاء یدلّ علی ثبات الشـاعر علی مواقفه وإصراره علی معتقداته الشـخصیّة، وذلک أدّی إلی اغترابه، والذی یدعم هذه الدلالة فی الهاء هو بعد المخرج عن الفم وخارجه وهو یعکس بعد الشـاعر عن الحیّز المکانی الواسع "المجتمع". ولکن عدم تذبذب الأوتار الصوتیة فی الخاء جاء لیدلّ علی میل الشاعر نحو الحیاة المستقرّة وهـی حیاة حضاریة. قرب المخرج فی الخاء هو الذی یدفعنا إلی أن نسـتفید من عدم تذبـذب الأوتار الصوتیة معنی یختلف عمّا یدلّ علیه فی الهاء، لأنّ الخاء فونیم طبقی.» (عمـر، ۱۹۹۷م: ۳۱۸) «والطبق لیس من مخارج البعیدة، بل هو الجزء اللّین الرخو من سـقف الحنک.» (الموسوی، ۱۹۹۸م: ۳۵) لذلک قرب المخرج فی الخاء یُحیل إلی قرب الشاعر من المجتمع الحضاری ورغبته فیه، کما یدلّ بُعده فی الهاء علی بعد الشاعر عن المجتمع الرعوی غیر المستقر.

«والفونیـم الذی یلی الهاء هو القاف بانزیاح حضوریّ قدره: ۸/۱۳ ٪، وهو صوت لهوی ویُعدّ من أصوات الشدّة والاستعلاء.» (المصدر نفسه: ۸۳) «وأدنی الأصوات إلی الحلـق.» (ابن یعیش، لاتا، ۱۰/۱۳۸) لذلک یؤکّـد دلالات العین علی الاغتراب. یقع مخـرج العین "الحلق" قبل مخرج القاف "اللهو" فـی الجهاز الصوتی، أی الحلق أبعد من الفـم وخارجه ولذلک دلالتـه علی الاغتراب أقوی من اللهـو، وذلک أدّی إلی تأخّر القاف عن العین فی جدول الانزیاح الحضوریّ.

«بعـد القاف یجیء فونیم الـکاف بانزیاح حضوریّ نسـبته: ۷/۳۱ ٪، وهو صوت

طبقى، شديد، مهموس، وعند نطقه يرتفع مؤخّر اللّسان تجاه الطبق فيحبس الهواء خلفه حبساً تاماً لاتّصال أقصى اللّسان بأقصى الحنك الأعلى.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٨٠) إنّ حبس الهواء خلف اللّسان وإعاقة طريقه إلى الخارج يجسّد إعاقة طريق طرفة فى علاقته مع النّساء، إنّ اللّسان عضو ليّن فى الفم ولكنّه يقوم بعمليّة توحى بالقوّة، وهى الإعاقة والمنع كما تقوم الناقة بها وتجعل ذنبها حاجزاً بينها وبين فحل متلبّد الوبر يضرب حمرته إلى السواد، حتى لا تحمل منه وتظل خفيفة سريعة مكتنزة اللحم.

«يلى الكافَ الراءُ ويسجّلُ انزياح حضوريّاً قدره: ٦/٩٥ ٪. يتمّ نطق الراء عن طريق ضرب اللسان فى اللّثة ضربات متتالية.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٧) «متكرّرة، ومن ثمّ كانت تسمية الراء بالصوت المكرّر.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٤٥) «سمة التكرار فى الراء تندرج فى إطار دلالى يناسب مشهد وصف الناقة، تتكرر ضربات اللسان كما يتكرّر اسم الناقة وما فى حكمها إحدى عشرة مرّة على الأقلّ فى معلّقته.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٩٨) تكرار ضربات اللّسان عند النطق بالراء يكون سريعاً، وهو يُحيل إلى سرعة حركة الناقة، حيث يصفها الشاعر بأنّها تتبع وظيف رجلها بوظيف يدها، أى تضع الناقة رجليها موضع يديها وتتكرّر هذه العمليّة خلال عدوها.

تندرج فى جدول الانزياح الحضورىّ ثلاثة أصوات يتقعّر اللسان عند نطقها، أى يرتفع أقصاء اللسان وطرفه مع تقصير وسطه، وهى الصاد والضاد والراء، هذا التقعّر يُذكرنا بعض سمات ناقة الشاعر فى جسمها. "تتشكّل حفرة فى اللسان" حيث يشبّه إبطيها بكناسين محفورين فى أصل شجرة سدر ولما وصف ما بين مرفقيها بالانبساط أراد أن يزيد المعنى إيضاحاً فقال إنّ مرفقيها المفتولين المتباعدين يشبهان دلوين يحملهما سقاء قوى، إحداها فى يمناه والأخرى فى يسراه.كما يُشبّه عينيها بمرآتين من الصفاء، والنقاء، والبريق ويقول : كأنّهما لغورهما وصلابتهما نقرتان فى جبل ينبع منه أصفى الماء.

«يحقّق السين بعد الراء انزياحاً حضوريّاً نسبته: ٦/٨٤ ٪. ينطق هذا الصوت بأن يعتمد طرف السان خلف الأسنان العليا، مع التقاء مقدمته باللثة العليا مع وجود منفذ ضيق للهواء.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٠١) «فيحصل الحفيف بسبب احتكاك الهواء الضيق

فيسمع الصفير.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٧) «يؤكّد السين بصفة الصفير دلالة الزاء على السرعة، إذا كانت صفة الصفير مشتركاً بين الزاء والسين فى الدلالة على السرعة لماذا يحلّ الزاء فى المرتبة الثالثة بينما يقع السين فى المراتب الأخيرة من الجدول؟ سبب هذا البعد بينهما يكمن فى اهتزاز الأوتار الصوتية "الجهر" عند النطق بالأوّل وعدم اهتزازها "الهمس" عند النطق بالثانى.» (المصدر نفسه: ٦٦-٦٧) يحيل الاهتزاز إلى الحركة والسرعة، وعدم الاهتزاز يناسب السكون وعدم الحركة، بسبب اجتماع اهتزاز الأوتار الصوتية وشدّة اندفاع الهواء "الجهر والصفير" فى الزاء تكون دلالته على السرعة أقوى ولذلك يتقدّم على السين. وصفة الهمس فى السين يُفقده شيئاً من دلالته على السرعة ولذلك يتأخّر فى جدول الانزياح الحضورىّ.

«يسجّل النون بعد السين انزياحا حضورياً قدره: ٤/٠١ ٪ وهو صوت لثوى أنفى مجهور يتم نطقها باتّصال طرف اللسان باللثة اتّصالاً محكماً مع خفض الطبق لفتح المجرى الأنفى فالهواء الخارج من الرئتين يتّخذ مجراه فى الحلق.» (المصدر نفسه: ٧٤) «اتصال اللسان باللثة يدلّ على اتصال الشاعر بناقته. "اللسان واللثة يتّصفان بالليونة والليونة تُلائم العلاقة الحميمة الودّية" إنّ طرفة كان شديد الحساسية بفضل ناقته عليه.» (قناوى، لاتا: ٧٣) ولا أنيس له إلّا ناقته، وهو من أكثر الشعراء صحبةً للناقة وقد أعطانا أجمل الصور الشعريّة التى تتحدث عن علاقته بناقته، وهو الذى تعلق بناقته تعلق الصديق والرفيق وولّدت بينهما العشرة تآلفا متبادلاً شدت أواصره طبيعة الحياة وظروفها آنذاك.

«بقى فى قائمة الانزياح الحضوريّ فونيم واحد هو الياء الذى جاء سادس عشر بحضور: ٠/٢٢ ٪، وهو صوت غارى رخو مجهور.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٧٩) «ويتمّ نطقه باتصال أوساط اللسان بوسط الحنك وهو الغار، ثمّ تنفرج الشفتان ويخرج الهواء من الفم.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٦٩) «اتّصال اللسان بالغار يؤكّد دلالات النون على اتصال الشاعر بناقته، إلّا أنّ هناك تقابل بين اللين "اللسان" والصلب "الغار"، لأنّ الغار جزء صلب يلى اللثة.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٤٣) طبيعة العلاقة بين الشاعر وناقته "وهى علاقة حميمة ودّية" تقتضى أن يكون كلٌ من الطرفين منفعلاً متنازلاً أمام الآخر. ولكنّ الصلابة فى الغار تنافى الانفعال والتنازل وهى موحية بالمقاومة وعدم التخلّى، لذلك

جاء الياء في الجدول بعد النون.

١. الانزياح الغيابيّ ودلالاته، تتوزّع فونيمات هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

| الرقم | الفونيم | نسبته في النص | نسبته في الوحدة | الفاروق | الانزياح |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | غ | ٪ ٠/٧٩ | ٪ ٠/٣١ | ٪ ٠/٤٨ | - ٪ ٦٠/٧٥ |
| ٢ | ث | ٪ ٠/٧١ | ٪ ٠/٣١ | ٪ ٠/٤ | - ٪ ٥٦/٣٣ |
| ٣ | ظ | ٪ ٠/٣١ | ٪ ٠/٢١ | ٪ ٠/١ | - ٪ ٣٢/٢٥ |
| ٤ | ل | ٪ ١٢/٠٧ | ٪ ٨/٢٠ | ٪ ٣/٨٧ | - ٪ ٣٢/٠٦ |
| ٥ | ذ | ٪ ٠/٩٩ | ٪ ٠/٧٤ | ٪ ٠/٢٥ | - ٪ ٢٥/٢٥ |
| ٦ | ط | ٪ ٠/٨٣ | ٪ ٠/٦٣ | ٪ ٠/٢ | - ٪ ٢٤/٠٩ |
| ٧ | ب | ٪ ٥/١٩ | ٪ ٤/١٥ | ٪ ١/٠٤ | - ٪ ٢٠/٠٣ |
| ٨ | و | ٪ ٥/٩١ | ٪ ٥/٠٠ | ٪ ٠/٩١ | - ٪ ١٥/٣٩ |
| ٩ | ش | ٪ ١/٣٩ | ٪ ١/٢٧ | ٪ ٠/١٢ | - ٪ ٨/٦٣ |
| ١٠ | د | ٪ ٦/٤٣ | ٪ ٦/٢٨ | ٪ ٠/١٥ | - ٪ ٢/٣٣ |
| ١١ | م | ٪ ٨/٢٧ | ٪ ٨/٠٩ | ٪ ٠/١٨ | - ٪ ٢/١٧ |
| ١٢ | ء | ٪ ٥/٧٩ | ٪ ٥/٧٥ | ٪ ٠/٠٤ | - ٪ ٠/٦٩ |

«ينطلق جدول الانزياح الغيابيّ بفونيم الغين الذى يحقق انزياحاً غيابيّاً قدره: ٦٠/٧٥، خلافاً لنظيره المهموس: الخاء.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٨١) لأنّ جهره سيفيد الشعور بالاضطرار عند حضور الهمّ، فالشاعر لم يكن يجهر بآلامه ولا تظهر فى ملامحه أو حركاته بل تظلّ خفيّة تتفاعل داخل أسوار ذاته. كما أنّ الجهر لا يلائم حكمة الشاعر، وهدوئه، وصموده الذى يتغلّب به على معاناته. فهى صفاتٌ تناسِب الهمسَ أكثر من الجهر.

«عند النطق بالغين يرتفع مؤخّر اللسان تجاه الطبق فيلتصق به التصاقاً يسمح للهواء الخارج من الرئتين بالمرور.» (المصدر نفسه: ٨١) أى ليس التصاقاً تاماً، خلافاً لما وجدناه فى نطق النون والياء فى جدول الانزياح الحضوريّ وهو دلّ على الاتصال التام بين الشاعر وناقته، ولكنّ وجود فجوة بين عضوى النطق فى الغين يُفقده هذه الدلالة ومن هنا يحلّ فى جدول الانزياح الغيابيّ. «عندما ينطلق طرفة مع ناقته نحو

الصحراء يجد أمامه أفقاً واسعاً ويشعر بأنّه تخلّص من قيود القبيلة وهو ما لا يناسبه ضيق المخرج فى الغين حيث يتمّ نطقه بتضييق مجرى الهواء.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٨)

«بعد الغين يجيء الثاء بانزياح غيابىّ نسبته: ٥٦/٣٣ ٪.مخرج الثاء بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا.» (قدّورى، ٢٠٠٩م: ٤٩) وهو نفس مخرج الذال الذى جاء فى المرتبة الخامسة. هناک فرق بين السين الذى يندرج فى جدول الانزياح الحضورىّ والثاء: السين يخرج من مخرج الزاى ويتّصف بالصفير الذى يمثّل بسرعة اندفاع الهواء فى نطقه سرعة حركة الناقة. ولكنّ عند نطق الثاء يخرج الهواء من بين الثنايا ببطئ ولا يحدث الصفير. إذن لا تتوفّر سمات الدلالة على السرعة والنشاط فى الثاء ولذلک يبدو تسجيله انزياحاً غيابيّاً، مناسبا لهذا المشهد.

«بعد الثاء حقّق الظاء انزياحاً غيابيّاً قدره: ٣٢/٢٥ ٪. يتميّز الظاء بقوّة اندفاع الهواء فيه مقارنة بالثاء، لأنّ نقطة تسرّب الهواء فى الظاء أكثر ضيقاً.» (شاهين، ١٩٨٧م: ٢١٠) لكنّ الظاء لا يُعدّ من أصوات الصفير وسرعة اندفاع الهواء عند نطقه دون السرعة فى أصوات الصفير ولذلک لا يلائم مشهد وصف سرعة الناقة وأصبح غياب هذا الفونيم أكثر فائدة.

أمّا الإطباق الذى يُعدّ سمة مميّزة للظاء فإنّه يُوحى لنا عبر تكوينه غرفة رنين منحصرة بين اللسان والحنک ومؤخرّ الفم بحالة العجز، كأنّ الشاعر يقف عاجزاً أمام القبيلة متنازلاً لأنّه لا يملک حيلة لتغيير الواقع فكأنّما هو مقيّد مُحاصر كما ذلک الهواء الذى يُبطىء حركتَه انحصارُه. وهذا لا يناسب ما قام به طرفة إزاء القبيلة وهو تمرّد عليها ولم تستطع القبيلة أن تخضع الشاعر أو تقوم بحصره بالقوانين والقيود.

«غير بعيد عن الظاء نجد اللام رابعاً بنسبة: ٣٢/٠٦ ٪. فهو ليس شديداً حيث يسمع معها انفجار وليس رخوة فلايكاد يسمع لها ذلک الحفيف الذى تتميّز به الأصوات الرخوة، لهذا عدّه القدماء من الأصوات المتوسّطة بين الشدّة والرخوة.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٩) «وهذه السمة فى اللام يجعله غير مناسب للمشهد لأنّ التوسّط يعكس الاعتدال وعدم الإفراط والتفريط فى الحياة، ولا يسير طرفة فى حياته على طريق الاعتدال بل ما كاد يفتح عينيه للحياة حتى قذف بذاته فى أخضاها يستمتع بملذّاتها من

غير ما حرج، فلها وسكر ولعب مبذّراً حتى الإسراف، مكابراً لا يريد الإرعواء، وإذ ظلّ مكابراً لا يرعوى عن تبذيره وطيشه أُضطرّ قومه إلى طرده.» (الفاخوری، ١٣٨٥م: ٩٨) وهذا بمعنى أنّ القبيلة أيضاً لا تتعامل مع الشاعر بالاعتدال ولا تقبل التعايش والتسوية معه، بل تقف فی وجهه وتستنكر سلوكه.

«يلی اللام الذالُ بانزياح غيابیّ قدره: ٢٥/٢٥ ٪، وهو فونيم رخوٌ مجهور مرقّق.» (الموسوی، ١٩٩٨م: ٥٧) «الرخوة والترقيق كما قلنا لا يلائمان المشهد لأنهما من صفات الضعف، والضعف لن ينسجم مع سيطرة صفات القوّة الجسديّة للناقة على المشهد. شبّه طرفة عينی ناقته بعينی بقرة وحشيّة وقد أفزعها صائد أو غيره.» (الزوزنی، لاتا: ١٠٤) وهی تخاف علی ولدها:

طَحُورانِ عُــوّارَ القَذَى فَتَراهُما      كَمَكحُولتَــی مَذعُــورة أُمِّ فَرقَــدِ

(طرفه، ٢٠٠٠م: ٢٣)

يدلّ الخوف علی الانسحاب، والتنازل، والتخلّی عن الموقف ولا تناسبه صفة الجهر فی الذال وهو يُوحی بجهر الصوت والجرأة والشجاعة.

«بعد الذال يجیء الطاء الذی حقّق انزياحاً غيابيّاً نسبته: ٢٤/٠٩ ٪، وهو من أصوات القلقلة، تندرج فی قائمة الانزياح الغيابیّ ثلاثة أصوات تُعدّ من أصوات القلقلة وهی: الطاء والباء "٢٠/٠٣ ٪ -"والدال "٢/٣٣ ٪ -"، إنّ السمات المشتركة التی سوغت جمع هذه الأصوات وضمّها بعضها إلی بعض فی فئة واحدة هو كونها شديدة مجهورة، وهو ما يقابل التعبير الحديث المصطلح "الوقفات الانفجارية" وسُمّيت هذه الأصوات بأصوات القلقلة لأنّه تجب قلقلتها أی تحريكها تحريكاً خفيفاً "الصوت فی حركة واضطراب".» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٧٨) «الحركة والاضطراب يناسبان جدّاً لحالة طرفة وناقته، لأنّه أعدم المال وأعدم العدل وحرم من الإرث من أعمامه، ظلمت أمّه وعندما كبر طرفة فقد معنی الطمأنينة والاستقرار فرحل فی البلاد هائماً يبحث عن الجاه والترف وما كان يحقّق شيئاً حتی أهدر عمرو بن هند ملك العراق دمه بعد أن هجاه طرفة. ولكنّ تكون هذه الحركة والاضطراب وعدم الاستقرار مقرونةً بالقوّة والصمود، لأنّ الشاعر وناقته لا يرضخان للأمر الواقع وذلك أمرٌ لا يلائمه صفة الاستفال فی الباء والدال وهی

من صفات الضعف.» (الأندلسي، لاتا: ٣٥٥) وتقابله صفة الاستعلاء في القاف "من أصوات القلقلة" الذيجاء في جدول الانزياح الحضوريّ، والسبب يعود إلى أنّ الحركة الاضطراب في القاف مقرونان بالقوّة.

ومن جهة أخرى في نفس هذه الحركة دلالة على الضعف والحقارة لأنّها مرآة تعكس عدم الثبات وهو ينافي دلالات الخاء، كما سُمّي هذه الأصوات بالأصوات المحقورة، لأنّها تحقر في الوقف وتضغط عن مواضعها (فيروز آبادي، لاتا: مادة حقر)

أمّا بالنسبة للطاء تدلّ صفة الإطباق فيه على نفس الدلالات التي كانت في الظاء ومن هنا جاء في قائمة الانزياح الغيابيّ.

«وفي الرتبة الثامنة يسجّل الواو انزياحاً غيابيّاً قيمته: ١٥/٣٩ ٪، وهو فونيم شفوي مجهور متوسّط بين الشدّة والرخاوة.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٥٤) المخرج الشفوي في الواو يخالف دلالات الهاء والعين، لأنّ الشفة قريبة من الخارج وتدلّ على العلاقة مع القبيلة والمجتمع، كما يحمل بُعد المخرج في العين والهاء "الحلق والحنجرة" دلالات على الانطواء والبعد عن المجتمع.

نجد في جدول الانزياح الغيابيّ ثلاثة أصوات شفوي: الباء والواو الذين سبق ذكرهما والميم الذي حقّق انزياحاً غيابيّاً بنسبة: ٢/١٧ ٪، المخرج الشفوي في الباء والميم يحمل نفس الدلالة التي جاء في الواو.

هناك سمة مشتركة أخرى بين هذه الأصوات الثلاثة وهو الجهر، والجهر في هذه الأصوات يخدم دلالات الذال على الجرأة والشجاعة، وهذه الصفات تنافي حالة الناقة التي وصفها الشاعر.

«يختلف الواو والميم عن الباء بالتوسّط بين الشدّة والرخاوة، لأنّ الباء صوت يتميّز بالشدّة.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٤١٤) التوسّط بين الشدّة والرخاوة يؤكّد دلالات اللام على الاعتدال وعدم التفريط والإفراط، وهذه المعاني لا تلائم حياة طرفة.

«وأمّا سبب تقدّم الباء على الواو والميم في الغياب يعود إلى انفراج الشفتين بشكل مفاجئ بعد انطباقهما انطباقاً تاماً.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٥٢) عند النطق بالباء وهو يناقض الانفصال البطيء بين اللسان والغار في الجيم الذي سجّل انزياحاً حضوريّاً،

كما قلنا ليس انفصال الشاعر عن ذكر حبيبته ووصف الأطلال انفصالاً مفاجئاً بل ينتقل الشاعر إلى وصف الناقة والكلام عن الرحلة ببطء.

«بعد الواو سجّل الشين انزياحاً غيابيّاً نسبته: ٨/٦٣ ٪، نوع من الصفير في الشين أقلّ من صفير السين لأنّ الفراغ المجرى مع السين أضيق من الفراغ مع الشين.» (المصدر نفسه: ٧٧) ومن هنا سرعة خروج الهواء في الشين أقلّ من سرعة خروجه في السين ويكون غيابه أكثر فائدة لأنّ عدم السرعة في اندفاع الهواء لا يلائم مع دلالات السين على سرعة حركة الناقة.

«وأخيراً يحلّ الهمزة في المرتبة الثانية عشرة بانزياح غيابيّ نسبته: ٠/٦٩ ٪، وهو مشترك مع الهاء في المخرج "كلاهما حنجري".» (بشر، ٢٠٠٠م: ٤١٤) «ولكنّ يختلف عنه في انطباق الوترين انطباقاً تاماً حيث لا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، بينما يمرّ الهواء عند النطق بالهاء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين.» (المصدر نفسه: ٣٠٤) وهذا الانفراج يعكس انفصال الشاعر عن قبيلته والقيام بالرحلة. ومن هنا انطباق الوترين عند النطق بالهمزة يدلّ على ما لا يناسب حياة الشاعر، حيث لا يوجد توافق بين القبيلة وطرفة.

«ولكنّ الهمزة يحمل بحنجريّته.» (عبدالفتاح، لاتا: ٣٧) وجهره وانفجاره دلالات القوّة ولذلك يكون أقرب الفونيمات في هذا الجدول من الحضور بتسجيله نسبة ضئيلة من الانزياح الغيابيّ.

هكذا أدّت الفونيمات بانزياحها الحضوريّ والغيابيّ، دوراً دلاليّاً في وصف الناقة لمعلّقة طرفة، حيث يقوم هذا المشهد باتّخاذ الناقة رمزاً يمثّل حالة الشاعر ومشاعره، كما يقوم المشهد بترسيم صفات القوّة والسرعة في الناقة ووصفها بالانطواء والإنفراد. وهذه المعاني تدلّ على تميّز طرفة عن أعضاء القبيلة وتمرّده على قوانين المجتمع وأخيراً شعور بالغربة والانفصال عن القبيلة.

## النتيجة

ممّا سبق، وصلنا إلى أنّ الفونيمات تدلّ بمخارجها عبر آليات مختلفة:

- من خلال سعة المخرج وضيقه، كمخرج الصاد والسين.
- أو من خلال قرب المخرج وبعده، كمخرج الفاء والعين.
- أو من خلال الطبيعة الفسيولوجية للأعضاء المسهمة فی تشكيله.

كما تقوم الصفات بدورها من خلال:

الصفات العامة: كالشدّة والرخوة، الجهر والهمس.

صفات المجموعات: كالاستعلاء، والقلقة، والصفير.

هكذا أدّت الفونيمات من خلال صفاتها ومخارجها دوراً دلاليّاً فی مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفة، كما لاحظنا أنّ الفونيمات التی تلائم مع هذا المشهد من المعلّقة تحقّق انزياحاً حضوريّاً أی تكون نسبة حضور فونيم ما فی مقطع وصف الناقة أكثر من نسبة حضوره فی كلّ القصيدة، بينما تحقّق الفونيمات التی لا تتناسق دلالاتها مع المشهد انزياحاً غيابيّاً، وفی نفس الانزياح الحضوریّ يختلف فونيم ما عن الآخر فی قوّة دلالاته أو ضعفه، ولذلك يتقدّم بعض الفونيمات فی الجدول ويتأخّر الآخر. هذا من جهة ومن جهة أخری قد كشف التحليل الصوتی عن وجود أنساق صوتية فی مقطع وصف الناقة، بمعنی أنّ هناك فونيمات لها صفات ومخارج مشتركة، ومن هنا تكون لهذه الفونيمات دلالات مشتركة، ووجود فونيمات من نسق واحد فی جدول الانزياح الحضوریّ أو الغيابیّ مرتبط بالدلالة، كنسق الصفيری"ص، س، ز" أو الشفوی"ب، م، و".

## المصادر والمراجع


إبراهيم، عبدالفتاح. (لاتا). مدخل فی الصوتيات. تونس: دار الجنوب.

ابن بير علی البركوبی، محمد. (لاتا). درّ اليتيم فی التجويد. تحقيق وتعليق: محمد عبد القادر خلف. بغداد: آفاق الثقافة والتراث.

ابن عبد، طرفه. (٢٠٠٢م). ديوان. شرحه وقدّم له: محمد مهدی ناصر الدين. بيروت:دار الكتب العلمية.

ابن يعيش. (لاتا). شرح المفصل. ج ١٠. القاهرة: إدارة الطباعة المنيريّة.

الأندلسی، ابن وثيق. (لاتا). كتاب فی تجويد القراءات ومخارج الحروف. التحقيق: غانم قدّوری الحمد. لامک: كلية التربية، جامعة تكريت.

بشر، كمال. (٢٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

بهنساوی، حسام. (٢٠٠٤م). علم الأصوات. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينيّة.

التطاوی، عبدالله. (١٩٨١م). فی القصيدة الجاهلية. القاهرة: دارغريب.

الجادر، محمد عبدالله. (١٤٢٣). «طرفة بين الانتماء والاغتراب فی نصه الشعریّ». التراث العربی. العدد ٨٥. صص ١٥٥.

حركات، مصطفی. (لاتا). الصوتيات والفونولوجيا. الجزائر: دار الآفاق.

حسان، تمّام. (١٩٩٠م). مناهج البحث فی اللغة. لامک: مكتبة الأنجلو المصرية.

الزوزنی، أحمد. (لاتا). شرح المعلّقات السبع. بيروت:منشورات دار مكتبة الحياة.

شاهين، عبد الصبور. (١٩٨٧م). أثر القراءات فی الأصوات والنحو العربی. القاهرة: مكتبة الخانجی.

الشريقی، بشير. (لاتا) «شعراء الجاهلية». نشرية الرسالة. السنة الثانية. العدد ٥٣. صص٢٧-٣٥.

الشمشاطی، ابو الحسن. (١٩٧٧م). الأنوار ومحاسن الأشعار. الكويت: لانا.

علی قناوی، عبد العظيم. (١٩٤٩م). الوصف فی الشعر الجاهلی. القاهرة: لانا.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). دراسة الصوت اللغوی. القاهرة: عالم الكتب.

عبد البديع، لطفی. (١٩٧٠م). التركيب اللغوی للأدب. القاهرة: دار النهضة.

الفاخوری، حنا. (١٣٨٥ه ). تاريخ الأدب العربی. طهران: طوس.

فياض، ياسر. (٢٠٠٩ م). «البنی الأسلوبية فی شعر النابغة الجعدی». مجلة جامعة الأنبار. العدد ٤. صص٨٧-٩٨.

فيروزآبادی، محمد بن يعقوب. (لاتا). القاموس المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربی.

محلّو، عادل. (٢٠٠٦م). الصوت والدلالة فی شعر صعاليک. الجزيرة: جامعة الحاج لخضر.

معروف، يحيی. (٢٠٠٥). «الإبل فی القرآن والأدب العربی، العصر الجاهلی نموذجاً». مجلة العلوم الإنسانية. العدد ١٢. صص٧٦-٨٩.

مكارم، عدنان. (١٩٨٠م). «رمزية الناقة فی القصيدة الجاهلية». مجلة المعرفة آب و ايلول. العددان ٢٢٢ و ٢٢٣. صص١٢٧-١٣٩.

الموسوی، مناف مهدی محمد. (١٩٩٨م). علم الأصوات اللغوية. بيروت: عالم الكتب.

ناصف، مصطفی. (١٩٨١م). «قراءة ثانية لشعرنا القديم». التعريب. لامک: دار الأندلس.

نافع، عبد الفتاح. (١٤٢١ق). «ظاهرة الاغتراب فی شعر طرفة بن العبد». مجلة المورد. العدد٢. صص٩٨-١١٤.

وهب، رومية. (١٩٩٦م). شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: لانا.

# تصویر شهر در رمان "أصابعنا التی تحترق" با تکیه بر نظریه جورج ولز

**حامد صدقی**
استاد دانشگاه خوارزمی
Sedghi@khu.ac.ir
**عبدالله حسینی**
استادیار دانشگاه خوارزمی
Dr.abd.hoseini@gmail.com
**انصار سلیمی‌نژاد**
دانش‌آموخته دوره کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی
Salimi.ansar@yahoo.com

**تاریخ دریافت:** ۱۳۹۲/۶/۱۴ش **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۲/۱۲/۸ش

## چکیده

بررسی شهر به عنوان یک خوانش نقدی از پایان قرن نوزدهم تاکنون مورد توجه بسیاری بوده است و مشکل شهر، چه واقعی چه خیالی، همچون مدینه فاضله یا سرزمین آرزوها، یکی از مهم‌ترین ساختارها در بطن تکنیک‌های داستانی و روایی در رمان‌نویسی قرن بیستم به شمار می‌آید.

این پژوهش در پی آن است تا ابتدا معیارها و اصول نظریه جورج ولز درباره مدینه فاضله را ارائه کرده، آنرا برای تحلیل و نقد رمانی از سهیل ادریس با عنوان "أصابعنا التی تحترق" (دستانمان که آتش می‌گیرد) به کار گیرد. در پایان این پژوهش به این نتیجه رسیدیم که نویسنده نامبرده در این رمان سعی می‌کند تا تصویر مدینه فاضله‌ای را مطابق دیدگاه بورژوازی و سوسیالیست خود ترسیم کند که شبیه معیارهای نظریه جورج ولز است. به همین دلیل معتقد است که عشق، امنیت، قانون، کاربرد صحیح ثروت، و احترام به زنان باید بر کشورهای عربی حاکم شود تا به شکل مدینه فاضله آرمانی نزدیک شوند.

**کلیدواژگان:** شهر، أصابعنا التی تحترق، مدینه فاضله، جورج ولز.

# کارکرد اسطوره و نماد در منظومه بانوگشسب‌نامه

**محمود طاووسی**
استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
**خدیجه بهرامی‌رهنما**
دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
Bahramirahnama@yahoo.com

**تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١٠/٢٠ش تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٦/١٨ش**

## چکیده

اسطوره‌ها، بیانگر لایه‌های ناخودآگاه جمعی بشر هستند که خود در بردارنده بسیاری از مفاهیم سمبلیک، نمادین و رازوارانه یک ملّت است. بانوگشسب‌نامه، منظومه‌ای اساطیری است که در آن با کارکردهای اساطیری مختلف مواجه هستیم. در این منظومه با کهن الگوی زن قهرمان و پیکارگر مواجه هستیم که در بانوگشسب تبلور یافته است. خویشکاری‌های او، یادآور دوران پرشکوه زنان در عصر کشاورزی است؛ عصری که بهنام دوران مادرشاهی شهرت یافته. او در سراسر منظومه می‌کوشد تا قدرت و ماهیّت خویش را به تصویر کشد. این مقاله در ضمن آنکه می‌کوشد، شخصیّت بانوگشسب را در این منظومه بنمایاند، در صدد است تا به کارکردهایی اساطیری چون؛ پیکرگردانی که خود از مضامین عمده در اساطیر است و نیز، به نمادینگی آب بپردازد. این مقاله دارای چارچوب نظری است و با چارچوب ارائه شده می‌توان به تبیین و تحلیل کارکردهای اسطوره‌ای منظومه بانوگشسب‌نامه پرداخت.

**کلیدواژگان:** بانوگشسب‌نامه، اسطوره، نماد، زن پیکارگر، پیکرگردانی، آب.

# شخصیت‌پردازی در رمان "ستاره آگوست" اثر صنع الله ابراهیم

**خلیل پروینی**
دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
kparvini@modares.ac.ir
**کبری روشنفکر**
استادیار دانشگاه تربیت مدرس
kroshan@modares.ac.ir
**علی‌رضا کاهه**
دانشجوی دوره دکتری دانشگاه تربیت مدرس
a.kahe@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۷/۷ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۲۲ش

## چکیده

پس از تحولاتی که مصر از نیمه قرن بیستم به بعد شاهد آن بود، داستان پردازانِ واقع‌گرا سعی نمودند در رمان‌های خود واقعیت‌های جدیدِ موجود در جامعه را با دیدگاه‌های تازه‌تری نسبت به گذشته به تصویر بکشند، و نیز ساختار داستانی جدیدی در نگاشتن رمان‌های خود برگزیدند. در این میان عنصر شخصیت که در رمان‌های واقع‌گرا دارای نقشی برجسته بود در رمان‌های با رویکرد واقع‌گرایی نوین در چگونگی شخصیت پردازی و ترسیم صفات آن دچار تغییراتی شد. صنع الله ابراهیم از جمله بارزترین داستان پردازان در دهه شصت می‌باشد که رویکرد واقع‌گرایی نوین در آثارش مشهود است. رمان "ستاره آگوست" (۱۹۷۴م) نمونه‌ای از تلاش وی در فاصله گرفتن از شیوه شخصیت‌پردازی به سبک‌های رایج آن دوره می‌باشد. در این رمان دیگر اثری از شخصیت قهرمان بمعنای گذشته نیست و شخصیت اصلی رمان انسانی عادی است که نام و نشانی ندارد. شخصیت‌های فرعی داستان نیز به همین ترتیب تا پایان داستان ایستا هستند و فقط اسم و یا حرفه آنهاست که معرّفشان می‌باشد.

**کلیدواژگان:** ستاره آگوست، صنع الله ابراهیم، واقع‌گرایی نوین، ضد قهرمان، شخصیت‌های ایستا.

# تحلیل نشانه شناسی قصیده "لامیة العرب" شنفری

شهریار همّتی
دانشیار دانشگاه رازی
Sh.hemati@yahoo.com
**جهانگیر امیری**
دانشیار دانشگاه رازی
jamiri@razi.ac.ir
مهدی پورآذر
دانشجوی دوره دکتری دانشگاه رازی

**تاریخ دریافت: ١٣٩٢/٩/١٢ش تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٣/٢٥ش**

## چکیده

آنچه که زبان ادبی را از دیگر زبان‌ها متمایز می‌سازد بر خورداری زبان ادبی از معانی ظریف و رمز آلود است که سطح آن را ارتقا بخشیده و ظرفیت الهام‌بخشی آن را افزایش می‌دهد تا آن‌جا که خواننده می‌تواند با مطالعه علائم و نشانه‌هایی که زبان ادبی را در بر گرفته و بدان غنایی خاص بخشیده، فهم و بینش تازه‌ای را از زبان ادبی حاصل نماید.

آنچه که در فرآیند فهم و تفسیر زبان ادبی نقش بسزایی دارد رمز گشایی و پی بردن به جنبه‌های زیباشناختی آن است. بنابراین تحلیل نشانه‌شناسی مهم‌ترین ابزار برای نفوذ به لایه‌های درونی معنا و غور نمودن در اعماق مفاهیم آن است. بر همین اساس پژوهش حاضر با تکیه بر شیوه وصفی تحلیلی و با بهره‌برداری از دانش نشانه‌شناسی که از شاخه‌های زبان‌شناسی جدید است به تحلیل قصیده لامیهٔ العرب شنفری پرداخته‌است. مهم‌ترین نتیجه این تحقیق این است که: در سایه روی‌کرد نشانه‌شناسی می‌توان به کشف زیبایی‌های پنهان و معانی رمزآلود قصیده مذکور دست یافت. ازجمله عناصر نشانه‌شناسی در قصیده لامیهٔ العرب می‌توان از: قبیله، سفر، حیوانات وحشی، صحرا، گرگ، تحمّل سختی‌ها، و ظلم ستیزی نام برد.

**کلیدواژگان:** شنفری، لامیهٔ العرب، نشانه‌شناسی، زندگی صعلوکی، زندگی قبیله‌ای.

# بررسی آیین‌های ابتدائی ونظام‌های اجتماعی اولیه در "حکایت غلام بازرگان" در باب دوم "مرزبان‌نامه"

رودابه شاه‌حسینی
عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور
Roosha11@Yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۳ش    تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۲۴ش

## چکیده

"غلام بازرگان" نام حکایتی است در باب دوم کتاب "مرزبان‌نامه". قهرمان حکایت، برده‌یی است که به دستور ارباب خود از راه دریا سفر تجارت در پیش می‌گیرد و در راه گرفتار حوادثی مرگبار می‌گردد که با زیرکی از آنها نجات می‌یابد و در نهایت به پادشاهی می‌رسد. غلام از یک زاویه، چهره‌یی افسانه‌یی است از اسطوره "آدونیس" و نماد خدای طبیعت است که در راه بندگانش می‌میرد و آنگاه تجدید حیات می‌یابد و از سویی دیگر قهرمان نظام اجتماعی برون‌قبیله‌یی است که از وطن خود دور شده، در سرزمینی بیگانه به شاهی می‌رسد.

**کلیدواژگان:** غلام، شاه، آدونیس، روح نباتی، خدای غله، برون‌همسری.

# تأثیر نمادگرایی و قالب‌های شعر فارسی در شعر "حسین مجیب المصری"

**مهدی عابدی جزینی**
استادیار دانشگاه اصفهان
mehdiabedi1359@yahoo.com

**تاریخ دریافت:** ١٣٩٢/۶/٢٨ش **تاریخ پذیرش:** ١٣٩٣/١/٢١ش

## چکیده

قیاس ادبیات فارسی با ادبیات عربی، قیاس دو ادبیات مشابه و همانند یکدیگر است. با این تفاوت که تأثیر ادبیات فارسی در شعر عربی در مقایسه با تأثیر شعر عربی در شعر فارسی، اندک‌تر است. تأثیر پذیری شاعر مورد بررسی ما، حسین مجیب المصری از شعر پارسی در دو مظهر جلوه‌گر است: یکی نمادگرایی و دوم دنبال کردن مسیر شاعران فارسی در روش ادبی آنان.

این مقاله برش کوتاهی از جریانات داد و ستد فرهنگی میان ادبیات عربی و فارسی در شعر مجیب المصری به عنوان ادیبی زبردست در عرصه ادبیات تطبیقی، با تکیه بر مسأله تأثیر و تأثّر در پرتو روابط فرهنگی است.

در این مقاله برخی مظاهر تأثیر فرهنگ و ادبیات فارسی در شعر مجیب المصری نمایان گردید و روشن گردید که این تأثیر تا حدی پا را فراتر از قالب‌های شکلی می‌گذارد و باعث تغییر درون‌مایه اشعار او می‌شود. مصری روی‌کرد شاعران پارسی در شعر عرفانی نمادگرایانه را پی می‌گیرد، اما در صدد بیان خطورات ذهنی خویش است و از مظاهر تأثیرپذیری او توصیف زُلف محبوب و تشبیه قد رعنای او به درخت سرو است. این شاعر در بسیاری موارد به اضطرار و نه از روی اختیار، درون‌مایه را از شعر فارسی وام‌ستانی می‌کند، بدون اینکه به عملکرد خود پی برده باشد.

**کلیدواژگان:** شعر فارسی، حسین مجیب المصری، صوفیه، نمادگرایی.

# نقش کارکردی و آشناییت زدایی واج در وصف شتر در "معلقه طرفه"

بیژن کرمی
استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
Dr.b.karami@gmail.com
جلال مرامی
استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
Jalalmarami@yahoo.com
محسن خوش قامت
دانشجوی دوره دکتری دانشگاه علامه طباطبائی
Mohsenkhoshghamat@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/٩/۴ش      تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٣/١٨ش

## چکیده

واج عنوان کوچک‌ترین واحد صوتی، نقش متمایز ساختن کلمات از یکدیگر را به عهده دارد. موضوع ارتباط میان واج و معنا در چارچوب ارتباط میان دال و مدلول قرار می‌گیرد، و اختلاف میان زبان‌شناسان در مورد ماهیت این ارتباط از گذشته تا حال ادامه یافته است. برخی معتقدند که واج از طریق دلالات مخرج و صفاتش نقش معناسازی در اثر ادبی ایفا می‌کند. و برخی دیگر قائل به وجود ارتباط میان واج معنا نیستند.

در این تحقیق ما ابتدا به شمارش واج‌ها در معلقهٔ طرفه و بیان نسبت آشناییت‌زدایی حضوری و غیابی آن در مقطع وصف شتر می‌پردازیم و سپس تلاش می‌کنیم ارتباط آشنایيت زدایی حضوری و غیابی واج‌ها با معنا در مقطع وصف شتر را تحلیل کنیم. در نهایت به این نتیجه رسیدیم که واج، نقشی معناساز در متن شعر ایفا می‌کند و در وصف شتر در معلقه طرفه واج‌هایی که دلالات صفات و مخارج آن‌ها با این مقطع متناسب و هماهنگ است حضوری چشم‌گیر در این بخش از معلقه دارند، در حالی که واج‌هایی که با این مقطع تناسب ندارند حضور اندکی دارند.

**کلیدواژگان:** واج، آشناییت‌زدایی، طرفه، وصف شتر.